Theater und Drama
Unter Mitwirkung von Hans Heinrich Borcherdt
und Julius Petersen, herausgegeben von Hans Knudsen

Band 14

Garten- und Landschaftsgestaltung auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert

Von

Eberhard Groenewold



1940

Otto Elsner Verlagsgesellschaft · Berlin

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Der Versuch, der mit dieser Arbeit unternommen wird, bedarf einiger Rechtfertigungen. Vom Auftauchen der perspektivischen Bildbühne in Italien im Anfang des 16. Jahrhunderts an bilden sich entsprechend bestimmten humanistisch bedingten Vorstellungen vom dramatischen Schauplatz eine Reihe von szenischen Bildtypen. Diese, eben von Italien ausgehend, verbreiten sich über Europa, werden in den einzelnen Ländern, zum Teil im Zusammenstoß mit dort auftretenden Sonderformen verschieden rezipiert, verwandelt, umgedeutet, unterteilt und ausgebildet. Sie lassen sich in ihrer Entwicklung bis zum Spätbarock verfolgen, dann erfolgt von der Mitte des 18. Jahrhunderts an eine allmähliche Auflösung der Typen und die Ausbildung neuer szenischer Möglichkeiten[1]. Erst von dieser Zeit an, als man sich in der Wirklichkeit wie auf der Bühne von den bis ins Einzelne typisierten Garten- und Landschaftsvorstellungen freimacht, wird die ganze Vielfalt der Natur fantasiefreudig einbezogen in die Welt der Kunst und in die Welt des Scheins. Andererseits lassen sich die Typen z. T. jedoch (vor allem bei italienischen Künstlerfamilien wie den Quaglios) noch bis weit ins 19. Jahrhundert verfolgen. Die gesamte Entwicklung der Szene im 16. und 17. Jahrhundert kann nur von dieser Ausbildung der Typen her verstanden werden. Der Ausschnitt der Gesamtentwicklung, den diese Arbeit behandelt, geht aus von den drei Keimzellen des nichtarchitektonischen, freiräumlichen Bühnenbildes, von der schäferlichen, bukolischen Szene, von der im Frühbarock auftauchenden „Einöde" und von dem Garten mit seinen Nebenformen. Vom Blickpunkt der Gesamtentwicklung her, ergibt sich auch die zeitliche und regionale Abgrenzung der Arbeit. Der zeitliche Raum umgreift die Anfänge der Entwicklung, verfolgt sie bis zu ihrem Höhepunkte und deutet z. T. auch ihr Abklingen noch an. So ist die angegebene Spanne von zwei Jahrhunderten nur als eine ungefähre Abgrenzung zu verstehen, die z. B. da überschritten werden muß, wo wie in Holland erst das 18. Jahrhundert den Höhepunkt in der Ausprägung der „Typen" bringt. Die Betrachtung geht von Italien als dem Ursprungs- und Kernland der Entwicklung aus, verfolgt dann die Rezeption der Typen im Norden, in England, Deutschland und den Niederlanden, die deswegen von besonderer Bedeutung ist, weil sich in diesen Ländern ein nordischer, künstlerischer Eigenwille geltend macht und somit das landschaftliche Bühnenbild eine z. T. die Typen-

---

[1] Hier spielt die Einwirkung des englischen Gartens eine Rolle Claude Lorrain, Poussin, Ruysdael wirken auf Kent und die Geburt des englischen Gartens, der dann als anglo-chinesischer Stil zunächst von Frankreich wieder übernommen wird.

ordnung sprengende, eigene Ausbildung erhält, beschäftigt sich dann mit Frankreich und seinen Sonderformen und schließt mit einem Blick auf die hoch- und spätbarocke Blüte der Szene in Italien ab. Bei einer solchen regionalen Umgrenzung können die hauptsächlichsten Auswirkungen des italienischen Bühnenbildes erfaßt werden. Die Wechselwirkung der Bühnenmalerei mit der gleichzeitigen Bildmalerei wird nicht außer acht gelassen werden, wobei zu erkennen sein wird, daß die Einwirkungen nicht immer nur von der Bildmalerei gekommen sind, sondern daß hin und wieder auch die umgekehrte Beeinflussung wirksam ist.

Das Ergebnis einer Gesamtdarstellung unseres Themas kann nur eine Typologie sein. Es muß darauf ankommen, die wesentlichen Stationen einer verzweigten und umfangreichen Entwicklung aufzuweisen. So muß mit vollem Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß eine ins einzelne gehende und auf Vollständigkeit bedachte, detaillierte Gesamtuntersuchung schon durch den nahezu unabsehbaren Umfang an Material den Sinn und die Möglichkeit dieser Arbeit sprengen würde.

Würde aber diese Typologie nur auf eine glatte Wiederholung der für die Bühnenbildentwicklung im allgemeinen erkannten und anerkannten Typologie hinauslaufen, dann wäre die Fragestellung unseres Themas sehr problematisch, dann wäre diese Arbeit nur eine weitere Illustration einer schon gewonnenen und festgelegten Erkenntnis. Das Ergebnis unserer Bemühungen aber wird uns zeigen, daß immer wieder zu bestimmten Zeiten die Darstellung der Natur auf der Bühne zu einem Problem wird, das mit eigengesetzlicher Schwere in die Bühnenbildentwicklung eingreift, daß zwar zu gewissen Zeiten Architektur- und Naturdarstellung nach den gleichen Gesetzen gehandhabt wird, daß dann aber auch wieder die Naturdarstellung der Bühne von ganz anderen, äußeren Einwirkungen ihre Ausrichtung empfängt und die Bildgesetze, nach denen Landschafts- und Architekturbild komponiert werden, durchaus verschieden sind.

Den Grundstock der Arbeit bildet das Bühnenbildmaterial des Theatermuseums (Clara-Ziegler-Stiftung) in München, der Louis Schneiderschen Sammlung im Museum der Preußischen Staatstheater Berlin und daneben auch das Bildmaterial in den großen Publikationen (z. B. „Denkmäler des Theaters", „Wiener szenische Kunst" und andere).

Dem Sinn der Arbeit entsprechend habe ich aus dem vorhandenen Material das Typische und der Beantwortung der weiter unten spezifizierten Fragen unseres Themas Dienliche ausgewählt. Als Maßstab für das „Typische" galt — und damit glaube ich, der Gefahr einer falschen oder nach irgendeiner Richtung hin einseitigen Auswahl begegnet zu sein — erstens: der Gesamteindruck des durchgesehenen Materials überhaupt (das gerade in München Anspruch auf annähernde Vollständigkeit machen darf) und zweitens: die ausgleichende Erschließung des Themas von einer anderen Seite her, nämlich durch die zeitgenössischen Theoretiker, Lektüre der aufgeführten Werke und der Naturdichtung im allgemeinen.

Schon die Tatsache allerdings, daß das zu Grunde gelegte Material mehr oder weniger vorwiegend die Dokumente der deutschen Entwicklung

(einschließlich der in Deutschland arbeitenden italienischen Künstler) enthält, bestimmt die Arbeit nach der Richtung, daß sie im wesentlichen ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte sein wird. Es wird ja bei der Vielfalt der gegenseitigen Einflüsse eine strenge nationale Trennung gar nicht möglich sein. Wenn man sie jedoch versucht — auch das werden unsere Untersuchungen zeigen —, so gelingt sie am klarsten im Bühnenbild der Landschaft. Um das deutlich zu machen, werde ich in Deutschland auch vorwiegend auf die deutschen Künstler eingehen, ungeachtet der großen Namen der in Deutschland arbeitenden Italiener.

Die Methode unserer Arbeit kann weder rein literarhistorisch noch rein kunstgeschichtlich sein. Theatergeschichtliche Betrachtung hat zwar enge Berührungspunkte mit beiden Gebieten und greift im Stofflichen teilweise auf sie über. Man wird aber über beide hinausgehen müssen, wenn man der Eigengesetzlichkeit der Geschichte des Theaters, das stets Sammelbecken und Ausdrucksform verschiedenster geistiger und künstlerischer Strömungen ist, gerecht werden will. Theatergeschichte, so gesehen, ist immer noch eine der jüngsten Formen historischer Betrachtung. Daraus erklärt es sich, daß wir oft auch in dieser Arbeit, methodisch und terminologisch, noch unbeschrittene Wege gehen müssen.

Die Fragen „Natur und Bild", „Landschaft und bildende Kunst" sind in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder behandelt worden, aber seltsamerweise hat man eigentlich nie unsere speziellere Fragestellung „Naturdarstellung und Bühnenbild" eingehend betrachtet. Den Versuch einer ähnlichen Darlegung finden wir nur bei Joseph Gregor[2] und dort unter ganz anderen Voraussetzungen. Es handelt sich um den einleitenden Text zu einem Bilderband: Theater und Garten, in dem einiges Grundsätzliche über die Naturdarstellung auf der Bühne gesagt wird. Wir werden uns mit diesen Äußerungen im Verlauf der Arbeit noch im einzelnen kritisch auseinandersetzen. So bleibt aus der wissenschaftlichen Literatur für uns zunächst die relativ geringe spezielle Literatur zur Geschichte des Bühnenbildes und zur technischen Entwicklung der Bühne, dann aber auch vor allem die Darstellung des Naturgefühls in den verschiedenen Epochen wichtig. Für die Renaissance findet sich das Entscheidende immer noch bei Jacob Burckhardt.

Das Bühnenbild ist in seiner Entwicklung ungeheuer konservativ, und das landschaftliche Sehen der gleichzeitigen Bildmalerei und Dichtung hat zunächst fast gar keinen Einfluß auf diese Entwicklung. In diesem Sinne steht das Bühnenbild nie bahnbrechend an der Spitze der Gattungen. Was schon Petrarca und Boccaccio im 14. Jahrhundert wirklich *sahen*, hat kein Bühnenbildner der Renaissance so verwirklicht. Und wenn auch eine Schilderung von Tito Strozza uns an den Serlio-Entwurf zur scena satirica erinnern mag, so sah Strozza (1458) doch schon „landschaftlicher" als Serlio hundert Jahre später. Im Barock beherrscht zwar das Bühnenbild im Sinne der Ausstattung das Theater und unterwirft sich den Stoff und die Dar-

[2] Gregor, Denkmäler.

stellung, aber ein Blick auf die gleichzeitige Bildmalerei zeigt wiederum, wie viel unmittelbarer man der Natur hier gegenübersteht[3]. Und Ende des 17. Jahrhunderts ist die Bildmalerei wieder führend in der Darstellung des Landschaftlichen gegenüber der Dichtung. Kammerer[4] sagt von dieser Zeit: „. . . die Dichtungskonvention hat etwa erst die Stufe erreicht, die die Malerei bereits hundert Jahre früher verlassen hat." Eine solche Konvention bindet auch das Bühnenbild bis ins 18. Jahrhundert. Und das Geheimnis der einmaligen Größe von Jones z. B. liegt in der Unbekümmertheit, mit der er diese Konvention durchbricht.

So zeigt ein Vergleich der Gattungen eher die Unterschiede und die Verschiedenheit im Entwicklungsverlauf als gemeinsame Züge und beweist die Gefahr solcher Betrachtung. Wir können die Bühnenbildentwicklung in keiner Weise aus dem geistesgeschichtlichen Gesamtbild einer Epoche lösen, aber der unvoreingenommene Blick auf das „bloße Material" bewahrt vor Fehlschlüssen und gibt den sichersten Richtpunkt.

Einiges Grundsätzliche ist noch zu sagen über das Verhältnis von Pleinairszenerie gegenüber Architektur- und Innenraumszenerie. Überschauen wir die Entwicklung der Bildbühne, so hat es zu jeder Zeit die drei Formen: Innenraum, architektonischen Außenraum und Pleinairszenerie gegeben. Die Renaissance bevorzugt das Bild einer Stadt, eines Platzes oder einer Straße, also den architektonischen Außenraum, aber trotzdem haben wir am Beginn der Bühnenbildentwicklung Serlios Entwurf zur scena satirica als das erste uns bekannte Zeugnis aller Pleinairszenerie überhaupt.

Das Barock hebt gern die Scheidung zwischen Innenraum und architektonischem Außenraum auf (luftige Arkaden stellen dann z. B. ein Schloßinneres dar). Aber gerade das Barock hat auch die Pleinairszenerie (und den architektur-durchsetzten höfischen Garten muß man dazu rechnen) gepflegt, weiter entwickelt und zu grandiosem Höhepunkt ausgebildet. Die Tatsache, die Gregor anführt[5], „daß Zählungen in den Szenerien der Barockdramen ein ungefähr doppeltes Überwiegen der architektonischen Szenerie über die Pleinairszenerie feststellen konnten", darf keinesfalls als Beweis gelten für die Annahme, das Barock habe die Pleinairszenerie vernachlässigt. In dieser Weise zahlenmäßig ausgedrückt, ist die Pleinairszenerie wohl fast zu allen Zeiten in der Minderzahl. Gregor[6] erklärt das durch den „Zwang der gleichen zu Grunde liegenden Materie" bei jeder anderen Dekoration. „Jede andere Dekoration, und stellte sie die größte Stadt und den phantastischesten Saal dar, ist der räumlichen Voraussetzung des Theaters, die Welt im geschlossenen Raum darzustellen, doch irgendwie wesensver-

---

[3] Vgl. Gregor, Wiener sz. K., Band 1, S. 13: „In der Barockzeit ist der dekorative Bühnenstil dem gleichzeitigen allgemeinen gegenüber dreißig bis fünfzig Jahre zurück."

[4] Friedrich Kammerer: Studien zur Geschichte des Landschaftsgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts (Hagedorn, Haller) Teil I. II. 1. Dissert. 1909.

[5] Gregor, Denkmäler, S. 5.

[6] Gregor, Denkmäler, S. 5.

wandt, erlaubt mit dem gleichen Medium der Architektur, mit den gleichen physikalischen Bedingungen der Statik, mit den technischen des Materials doch eine gewisse Angleichung, die die Kluft zwischen dem Zuschauerraume und der Bühne überbrückt." Nun, nüchtern betrachtet sind jedenfalls die Mittel der Illusion in gleicher Weise zweifelhaft, ob nun eine Straße durch Sperrholz und Leinwand, oder Blumen durch Seidenstickereien dargestellt werden. Und gerade Serlios seidengestickte Blumen scheinen mir zu beweisen, wie fern ihm diese sehr heutige und sentimentale Empfindung von der künstlichen und natürlichen Materie gelegen hat. Wenn wir später das Naturgefühl der Renaissance betrachten, mag das noch klarer werden. Historisch gesehen, ergibt sich für die Annahme, daß die Darstellung einer Pleinairszenerie, sei es in Form des Gartens oder einer scena satirica, größere und mehr als äußerliche Schwierigkeiten gemacht habe, oder daß die Bildbühne sich zu ihr als zu einer fortgeschritteneren Form hin entwickelt habe, kein Anhaltspunkt. In diesem Sinne darf wohl der Satz von Gregor[7]: „Mit dem Thema des Gartens als Spezialfall der Pleinairszenerie überhaupt, betritt das Theater seine größte dekorative Aufgabe" nicht mißdeutet werden, auch wenn natürlich die Hauptentwicklung des festlich-höfischen Gartens erst mit dem Barock einsetzt.

Bei Gregor[8] heißt es dann: „Und da wird es immer als eines der reizvollsten Beispiele für auswählende und begrenzende Gabe des menschlichen Geistes angesehen werden müssen, daß sich Theater und Natur gerade an jener Stelle fanden, wo das erstere soviel aufnahm, als die letztere gerade geben konnte, und wo sich Natur gerade so weit zwingen ließ, um dem Theater noch gerade zu gehorchen: im Garten." Mit anderen Worten also: die Tatsache, daß das Barock innerhalb der Pleinairszenerien vorwiegend den Garten auf der Bühne darstellt, beruht auf einem geistigen Auswahlakt, auf einer reizvollen ästhetischen Verständigung von Theater und Garten!

Aus der historischen Entwicklung jedoch läßt sich dieser Vorgang wesentlich einfacher erklären. Natur und Landschaft stellen sich dem 16. und vor allem 17. Jahrhundert fast ausschließlich in der durch den Menschen begrenzten, gestalteten und „schön gemachten" Form des Gartens dar. Sein Gegenbild haben wir in der von Dämonen bevölkerten Einöde von Meer und Felsenwänden. Nicht vergessen dürfen wir beim barocken Theaterspielen den Grundklang des Höfisch-Festlichen. Der Schauplatz dieser höfischen Feste aber sind Prunksaal und Schloßgarten. Das Barock hat oft kein anderes Bedürfnis als „die so beliebte Prunksaaldekoration als ein ideelles Gegenbild des Theatersaales"[9] zu formen. Ebenso ist aber die Rückbezogenheit auf den Theatersaal, der Zusammenklang zu festlicher Einheit wesentlich für die Gartenszenen. Das barocke Naturgefühl bezieht die ungestaltete Natur gar nicht in sein Darstellungsbedürfnis ein. Der höfische Garten als Lebensraum ist Spielraum auf der Bühne, er erfährt z. T. gewisse Abwandlungen

---

[7] Gregor, Denkmäler, S. 5.
[8] Gregor, Denkmäler, S. 6.
[9] Gregor, Denkmäler, S. 5.

zum pastoralen Spielraum hin und findet seine Gegenbilder in monumentalen „Einöden", als Idealbild der Natur schlechthin aber muß er aus dem Lebensgefühl des 16. und 17. Jahrhunderts heraus im Mittelpunkt ihrer pleinairen Bühnenbildnerei stehen. Er beherrscht als die der Zeit gemäße Form von Natur das Theater. Es bedarf keines Verständigungsaktes zwischen ihnen.

Auch daß Mängel der Technik das 17. Jahrhundert gehindert hätten, die „freie" Natur darzustellen, vermögen wir nicht recht zu glauben: „Schon Wald und Einöde bieten der theatralischen Gestaltung fast unüberwindliche Schwierigkeiten, die nur seit ungefähr einem halben Jahrhundert die Welt des Lichtes und der Farbe zu überbrücken bestrebt ist. Als jener Ausschnitt Natur, wo sich auch die Form nachbilden ließ, bot sich der Garten, die Natur in der menschlichen Pflege, schon vor dreieinhalb Jahrhunderten vollendet dar"[10].

Aber das Barock hatte ja die „Einöde". Das Zeitalter des größten theatralischen Aufwandes, der Flugmaschinen und kreisenden Himmelserscheinungen hat sicher nicht den Garten nur deshalb bevorzugt, weil die ungebändigte Natur ihr „fast unüberwindliche Schwierigkeiten" bereitete. Die Gründe liegen tiefer. Das Verhältnis zum Garten läßt sich doch nur aus dem Natur- und Lebensgefühl des 16. und 17. Jahrhunderts erklären.

Es ist auch nicht so, daß der Innenraum als dem Charakter des Theaters gemäßere Form zunächst eine besondere Rolle gespielt habe. Wie schon angedeutet, stehen am Beginn der Entwicklung außer Pleinairentwürfen vor allem architektonische Außenräume. Der Innenraum wird vor allem zur Form des Prunksaals entwickelt, kommt aber zu seiner eigentlichen Gestaltung (als „Zimmer") doch erst sehr viel später, nämlich durch naturalistische Tendenzen des 18. Jahrhunderts und durch das bürgerliche Schauspiel[11].

Für die Pleinairszenerien, denen unsere Betrachtung gilt, wird sich im Verlauf unserer Arbeit von selbst eine Typenordnung ergeben, die — zunächst sich aus der inhaltlichen Bedeutung der Szene herleitend — doch zugleich einer formalen Ordnung entspricht, deren Auflösung zu Gunsten einer freieren und selbständigeren Gestaltung erst vom 18. Jahrhundert an einsetzt.

---

[10] Gregor, Denkmäler, S. 6.

[11] Vgl. Arno Bosselt: Das Zimmer auf der Bühne. Maschinenschrift-Dissert., Kiel 1927.

I. Kapitel.

Serlio und der Beginn des landschaftlichen Bühnenbildes.

Um von einem Landschaftsbild auf der Bühne sprechen zu können, ist das Vorhandensein der Bildbühne überhaupt natürliche Voraussetzung. Was aber war vorher? Eden und Gethsemane sind doch wichtige Bestandteile des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels. Das simultane Prinzip des Mittelalters aber kennt keinen illusionistischen Raum. Der Handlungsort wird durch konventionelle, symbolische Zeichen, durch Requisiten festgelegt. So gibt es natürlich auch solche Requisiten aus dem Bereich der Natur wie den Judasbaum, eine geflochtene Hürde oder auch einen Strauch. Solche andeutenden Zeichen genügen, um die Spielfläche als freie Natur zu kennzeichnen. Es ist dasselbe Prinzip wie in der mittelalterlichen Malerei. Dagobert Frey[12] sagt in bezug auf die Malerei: „Im frühen Mittelalter kam die landschaftliche Umgebung nur insoweit zum Ausdruck, als sie für die Handlung als notwendiges Requisit in Betracht kam, etwa der Baum im Sündenfall, oder insoweit als sie die für die Erzählung wichtigen Szenerien und deren Wechsel zu markieren hatte. Die landschaftliche Darstellung bleibt bis ins hohe Mittelalter hinein Staffage des Figurenbildes."

Diese Darstellungsmittel wirken noch bis weit ins 16. Jahrhundert nach. Oft appelliert auch der Text an die Phantasie des Zuschauers, wie in folgendem, viel zitierten Hinweis auf die Dekorationslosigkeit der neutralen Bühne, der sich in einem alten deutschen Schuldrama (Nürnberg 1543), findet[13]:

> Dieser Gart' ist gar hübsch und schön
> Von Kräutern und viel Blumen grün,
> Welchen so euch zu sehen gelüst
> Gar scharfe Brillen ihr haben müßt.

Kaulfuß-Diesch[14] weist darauf hin, daß auf der vollständig neutralen Ayrerbühne nur zwei unentbehrliche Requisiten vorhanden sind: ein Thronsessel und ein Baum. Noch auf der Bühne der englischen Komödianten finden wir dasselbe Prinzip[15]. Auch sie ist vollkommen neutral mit folgender Ausnahme: im „Fortunat" sind die Bäume der Tugend und der Schande aufgepflanzt, die dann in den nicht im Walde spielenden Szenen „mit naiver Überlegenheit" ignoriert werden.

---

[12] Frey, S. 120.

[13] So bei Hans Lebede: Das deutsche Theater, Würzburg 1920, S. 36, und bei Borcherdt, S. 183.

[14] Kaulfuß-Diesch, S. 201.

[15] Kaulfuß-Diesch.

Wir haben also bei diesen Formen der simultanen und neutralen Spielfläche, sowohl im Mittelalter als auch bei den späteren Nachwirkungen, nur Andeutungen des Ortes, kein Bild des Ortes.

Etwas anders liegen die Dinge in Frankreich. Borcherdt[16] weist darauf hin, wie sehr im Frankreich des 15. Jahrhunderts schon die Raumgestaltung im Sinne eines „illusionistischen Realismus" erfolgt. Es handelt sich hier aber noch um die Ausgestaltung der einzelnen loca eines Mysterienspieles. Der Begriff des Bühnenbildes ist moderner und nicht zu trennen von der Entwicklung der perspektivischen Malerei. Auf diese bedeutsame Wende innerhalb der Theatergeschichte müssen wir daher unser Augenmerk richten.

Der genaue Beginn dieser Entwicklung liegt allerdings im Dunkeln[17]. Die neue Kunst erscheint nach Flechsig zum ersten Male in Ferrara 1508. Es handelt sich um eine Aufführung der „Cassaria" des Ariost. Der Künstler ist Pellegrino da Udine. In einem Brief Bernardino Prosperis an Isabella d'Este ist in einem Bericht über eine Hofaufführung die Szenerie beschrieben. Sie wird genannt „una contracta et prospectiva di una terra cum case, chiesi, campanili et zardini." Diese Beschreibung, die uns weder von der Art der perspektivischen Ausführung[18] noch von dem Gesamteindruck dieser Dekoration eine klare Vorstellung geben kann, beweist immerhin, daß landschaftliche Motive, und zwar in Form von Gärten, schon verwendet wurden. Unter „terra" ist wohl weniger „Landschaft" als „Gegend" überhaupt zu verstehen. Über Einzelheiten der landschaftlichen Auffassung und der Darstellung solcher Gärten, und ob sie etwa in irgendeinen Zusammenhang mit den späteren Entwürfen Serlios stehen, kann uns der kurze Bericht nichts sagen. Da der Ort der Handlung in der „Cassaria" Mytilene ist, besteht die Wahrscheinlichkeit, daß hier eine Art Stadtpanorama gegeben ist, ähnlich wie bei der Aufführung der „Suppositi" von Ariost 1509 in Ferrara, wo Flechsig[19] eine Darstellung der Stadt Ferrara annimmt.

In einer Briefstelle[20] (Pencaro an Isabella Gonzaga in Mantua) über Plautusaufführungen 1499 in Ferrara, wird ein Intermedium erwähnt, in dem Nymphen und Jäger in einem Walde wilde Tiere verfolgten. Wir sehen, daß der Inhalt der Komödien und Intermedien durchaus eine Pastoralszene erfordert ähnlich der, die wir dann in Serlios scena satirica

---

[16] Borcherdt, S. 48.

[17] Über die Ergebnisse der Forschung in diesem Punkte, die in diesem Zusammenhange nicht weiter erörtert werden können, vgl. Flechsig. Fl. sieht in Bramante und Peruzzi (letzterem schreibt Vasari die Erfindung des Perspektivbühnenbildes zu) die Gründer der neuen Kunst.

[18] Der Ausdruck „prospectiva"" scheint mir für eine wirkliche perspektivische Ausführung in späterem Sinne noch kein bündiger Beweis.

[19] Flechsig, S. 22.

[20] Wilhelm Creizenach: Geschichte des neueren Dramas, Halle a. d. Saale 1911, II. Bd., S. 204.

finden. Wie aber hier, 1499, der Spielraum gestaltet wurde, darüber können wir uns nach den Berichten gar keine Vorstellung machen. Möglicherweise ist diese Szene durch Gebüsch und Bäume auf der Bühne dargestellt worden, so wie Flechsig[21] es für Intermediendarstellung im Jahre 1502 in Ferrara annimmt. Das ist deswegen sehr wohl denkbar, weil von einer Eklogenaufführung 1502 in Rom berichtet wird, daß „eine kleine und niedrige Bühne errichtet war, deren Schmuck nur in geschmackvoll angeordneten grünen Zweigen bestand“[22].

Eine Beschreibung (Ferrara 1508)[23] berichtet von einer nur mit Tapeten geschmückten Bühne. Ein Hirte nennt die Lage des Ortes blumenreich und anmutig und mit seinen Bäumen und Quellen zum Ausruhen einladend. Flechsig zieht daraus den Schluß, daß dies alles auch auf der Bühne zu sehen war. Aber wie? War es in der eben angegebenen Art durch wirkliche Zweige, Sträucher, Bäume dargestellt, oder weisen die „Tapeten“ schon auf perspektivisch gemalte Darstellung? Darüber können wir nichts Bestimmtes sagen.

Das erste perspektivisch gemalte Bühnenbild für diese Schäferspiele und Eklogen ist der Entwurf Serlios zur scena satirica 1537[24].

Ihn müssen wir genau betrachten, denn ohne Zweifel ist dieser Entwurf typisch. Einmal wird er nicht unbeeinflußt sein von uns unbekannten Vorbildern, und dann wird er durch die große Verbreitung von Serlios Werk „D'Architettura“, in dem der Entwurf veröffentlicht ist, viel nachgeahmt sein, zumal sich Serlio durch Berufung auf das antike Vorbild (Vitruv) von vornherein Autorität sichern konnte.

Dieser Entwurf ist die erste sichere Grundlage zu einer Betrachtung. Denn, wie wir sahen, konnte keine der uns bekanten Beschreibungen uns etwas über die wirkliche, dekorative Form landschaftlicher Szenen sagen.

Die historischen Voraussetzungen für Serlios Entwürfe finden wir bei Vitruv. Es heißt dort[25]: „Genera autem sunt scenarum tria, unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum . . .“ „Satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis.“

---

[21] Flechsig, S. 19.

[22] Flechsig, S. 47.

[23] Flechsig, S. 21.

[24] Gregor, Wiener sz. K. Bd. I, Anm. 144, und Lily B. Campbell: Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge 1923, erkennen die Entwürfe Serlios unabhängig voneinander als die ältesten uns erhaltenen perspektivischen Bühnenbilder an. Wenn dabei auch die Zeichnungen Peruzzis (um 1520) außer acht gelassen werden, so ist doch sicher, daß wir es hier mit der ersten auf uns gekommenen Pleinairszenerie zu tun haben.

[25] Ich zitiere nach der mir vorliegenden Ausgabe: M. Vitruvii Pollionis De Architectura, libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchae Aquileiensis, Venetiis LXVII. Buch V, Kap. 8, S. 173.

Für jede dieser drei Arten gibt Serlio einen Entwurf. Die Beschreibung der scena satirica, die er in seinem Werk gibt, erscheint mir so wichtig, daß ich sie hierhersetze[26]:

„Die satyrische Szene dient der Aufführung von Satyrspielen, darin sich eine liderliche Gesellschaft zankt und stichelt. In den Satyrspielen der Alten wurde rücksichtslos sozusagen mit dem Finger auf lasterhafte und schlechte Menschen gezeigt. Solche Zügellosigkeit wird, wie man begreift, an Leuten vorgeführt, die unbekümmert reden, wie es z. B. das Bauernvolk tut. Deshalb will Vitruv, wenn er von den Szenen handelt, daß diese mit Bäumen geschmückt sei, mit Steinen, Hügeln, Bergen, Gräsern, Blumen und Quellen, und daß außerdem einige ländliche Hütten da seien, wie sich hier nebenstehend zeigt. Und da in unseren Zeiten diese Dinge meistens im Winter gemacht werden, wo es wenig Bäume und Gras mit Blumen gibt, kann man gut auf künstlichem Wege ähnliche Dinge aus Seide machen, die viel lobenswerter sind als die natürlichen. Wie man in den Szenen der Komödie die Häuser und andere Bauten mit den Kunstgriffen der Malerei nachahmt, so kann man in dieser hier die Bäume nachahmen und das Gras mit Blumen. Und je kostspieliger diese Dinge sind, desto lobenswerter sind sie auch, weil sie sich wahrlich ziemen für freigiebige, edelmütige und reiche Herren, Feinde des häßlichen Geizes. Das sahen meine Augen bei einigen Szenen, die von dem Sachverständigen Girolamo Genga eingerichtet waren, auf Ersuchen seines Gönners Francesco Maria, des Herzogs von Urbino, wo ich so viel Freigiebigkeit des Fürsten erfuhr, so viel Verstand und Kunst des Architekten und so viel Schönheit in den geschaffenen Dingen, wie ich es an anderen Kunstwerken sonst niemals gesehen hatte. (O, unsterblicher Gott.) Welche Pracht, so viel Bäume und Früchte zu sehen, so viel Gras und verschiedene Blumen, alles aus feinster Seide aus verschiedenen Farben; die Ufer und die Steine reichlich mit verschiedenen Meermuscheln, Schnecken und anderen Tierchen, mehrfarbigen Korallenstämmchen, Perlmutter und Seekrebsen, die zwischen die Steine verstreut waren, mit solcher Abwechslung an schönen Dingen, daß ich, es alles zu beschreiben, hier zu lange verweilen würde."

Es folgt dann die Beschreibung der Satyrn, Nymphen, Sirenen und Ungeheuer, die durch Männer oder Kinder dargestellt wurden, der prächtigen Gewänder einiger Hirten aus Brokatstoff, der Goldfädennetze einiger Fischer und Ähnliches.

Wir erfahren daraus also:

1. Während der Schauplatz für die Tragödie der freie Platz (vgl. Serlios Entwurf), für die Komödie (die commedia erudita) im Anschluß an die Terenztradition die Straße ist, bildet, ebenso auf mißverstandenen antiken Elementen fußend, für diese derben Bauern- und Hirtenspiele, den Eklogen, die erst im Laufe des 16. Jahrhunderts durch Tasso und Guarini

---

[26] Übersetzt nach der Photokopie einer Ausgabe von 1545. Derselbe Text in der Ausgabe: D' Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Venetia 1566, S. 45.

zu einem literarischen Höhepunkt geführt werden, die freie Natur, der Aufenthalt der Bauern und Hirten, den Spielraum. Was nun aus dem Kunterbunt der Vitruvschen Forderungen zur Ausstattung dieser Szene bei Serlio wird, werden wir noch sehen.

2. Es folgt dann die sehr überraschende Folgerung, alle diese notwendigen Dinge aus Seide herzustellen, „weil es im Winter wenig Bäume, Gras und Blumen gibt". Gewinnt nicht die für die oben genannten Aufführungen 1499 und 1502 in Ferrara und 1502 in Rom angegebene Möglichkeit der Bühnenausstattung durch wirkliche Büsche, Zweige und Bäume, die sicher im Winter manchmal Schwierigkeiten bot, gerade durch diesen Vorschlag zur Überwindung solcher Schwierigkeiten an Wahrscheinlichkeit? Weiter können wir diesem Satz entnehmen, wie gering noch der Glaube an eine Illusionsmöglichkeit allein durch die Mittel der Malerei sein muß. Denn warum hätte man nicht diese Blumen und Sträucher rein malerisch darstellen können? Ein Rest des Prinzips der „Andeutung durch Requisiten", wie wir es fürs Mittelalter sahen, scheint mir da noch vorhanden zu sein. Und schließlich finden wir hier wie in dem ganzen Bericht gerade in dem Vorschlag der Seidenstickerei, wie die Freude am Kostbaren, am Edlen (man kann vielleicht in einer sinnvollen Paradoxie sagen: am Echten) noch stärker ist als der Gedanke der Illusion um jeden Preis, denn „je kostspieliger, desto lobenswerter".

3. Sodann folgt die begeisterte Beschreibung einer solchen „scena satirica" wie Girolamo Genga sie für Urbino machte. Wir dürfen dieser Begeisterung entnehmen, daß Gengas Werk wohl mehr oder weniger das Vorbild für Serlios Entwurf geworden ist. Allerdings vermissen wir bei Serlio die erwähnten Ufer (wohl einer Quelle oder eines Baches) und die Meermuscheln, Korallen und Seetiere, von denen wir wiederum annehmen können, daß alles ganz real aufgebaut war und deswegen vielleicht auch nicht in Serlios Entwurf, der ja vor allem einen Hinweis auf die malerisch-perspektivische Anordnung geben sollte, aufgenommen war, jedoch können solche Schlußfolgerungen nur Vermutungen sein. Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich nur sagen, daß wohl Serlios Entwurf stark unter dem Eindruck des bei Genga Gesehenen steht[27]. Wir müssen nun den Entwurf selber ins Auge fassen: er zeigt einen Wald. Durch die Anwendung der Zentralperspektive, welche die Raumeinteilung bestimmt entsprechend den beiden durch die Kulissen gebildeten Fluchtlinien, wird ein freier Mittelraum (Weg) geschaffen. Der Augenpunkt ist durch Busch und Baumwerk überdeckt. In den Bäumen sind Waldhütten versteckt. Die ganze Gestaltung ist realistisch. Auch der Waldboden ist getreu dargestellt. Die ins Proszenium

---

[27] Wie stark die Nachwirkung der Vitruv-Serlioschen (d. h. humanistischen) Vorstellung von den drei Schauplätzen ist, beweist Harsdörfer, der später in dieser Arbeit behandelt ist. Er kennt die Vitruvsche Dreiteilung und schreibt im 6. Band der Frauenzimmer-Gespregspiele über das „Theatrum". Die scena satirica sei „ein Wald oder Aue, Flüsse, Trifften, Hölen, Dörffer, Hainen, Weiler u. dgl."

führenden Stufen sind bildgemäß als unregelmäßige Felsstufen gegeben. Deutlich läßt sich das Bestreben erkennen, die strenge Linearperspektive, die in den beiden anderen Entwürfen (scena tragica und comica) durch ein perspektivisches Liniennetz besonders hervorgehoben ist, hier im Landschaftsbilde zu verkleiden. Man könnte hier zwar ohne weiteres das perspektivische Liniensystem einzeichnen, man kann es aber nicht mehr wie bei den anderen Entwürfen einfach ablesen. Die geraden Linien sind überall abgedeckt worden. In diesem Sinne, im Sinne des Perspektivsystems, hat diese Szene allerdings, wie Gregor schreibt[28], „nicht die Bühnengeschlossenheit" der anderen. Bei Gregor heißt es: „Die Verteilung der Baumgruppen rechts und links auf die drei Kulissenpaare gelingt nicht ganz ohne Mühe, weil dem Zeichner die naturalistische Beobachtung der Natur eben näher lag als der Gedanke der Umwandlung in das Theater. Der beste Beweis hierfür sind die primitiv dahin und dorthin fliegenden Vögel, die auf der Kulisse nicht mehr angebracht werden konnten." Hier muß hinzugefügt werden, daß allerdings die Zeichnung der französischen Serlio-Ausgabe von 1572, die Gregor vorlag, die Szene wesentlich freier behandelt als sie in der Serlio-Ausgabe, Venedig 1566, zu finden ist. Hier fehlen auch die Vögel. In der französischen Ausgabe gehen die Baumwipfel der beiden Kulissenreihen fast ineinander über, während in der italienischen Zeichnung doch eine klare Gasse, eine schneisenförmige Lichtung inmitten des Waldes auf den Blickpunkt zuführt. Der französische Künstler hat die Verkleidung des Perspektivsystems stärker durchgeführt und auch wohl für das Bühnenbedingte der Zeichnung kein rechtes Verständnis mehr gehabt.

Wir erkennen auf der Zeichnung ferner, daß mit der Bezeichnung „Wald" allein das Wesen des Dargestellten nicht ganz umfaßt ist. Die Angaben bei Vitruv und Serlio bringen ja auch eine ganze Reihe von Elementen, die darüber hinaus eine liebliche, schäferliche Landschaft ergeben sollen: Steine, Hügel, Gräser, Blumen, Bäche usw. Wie also die dramatische Theorie im Großen ihre Gesetze aus der römischen Antike gewinnt, so bildet sich auch im Einzelnen das Landschaftsbild aus der Lektüre des Horaz und Vergil. So entspricht auch die scena satirica einem weniger aus eigener Naturanschauung als vielmehr aus der Antike gewonnenen Bilde, dessen dichterischer Ausdruck sich beispielsweise bereits bei Tito Strozza[29] feststellen läßt in einer lateinischen Elegie (Spätsommer 1458), in der er den Aufenthalt seiner Geliebten beschreibt: ein altes, von Efeu umzogenes Häuschen mit verwitterten heiligen Fresken, in Blumen versteckt, daneben eine Kapelle, übel zugerichtet von den reißenden Hochwassern des hart vorbeiströmenden Po". Wie der Stoff des schäferlichen Spieles nicht über die Liebesnöte von Hirt, Nymphe, Jägerin, Satyr hinausgeht, so beschränkt sich auch der landschaftliche Rahmen auf jene anfangs angeführten und in verschiedener Komposition immer wiederkehrenden Elemente. Bei Serlios

---

[28] Gregor, Denkmäler, S. 9.

[29] Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. Leipzig 1901. II. Bd. S. 24.

dichtenden Zeitgenossen finden sich Beispiele für das Gesagte in der Schäferlyrik des Polizian, Lorenzo del' Medici und Sannazaro.

Es ergibt sich daraus die ja von Serlio selbst bestätigte Typik der scena satirica, in deren Entwurf wir die Lösung für das Bühnenbild des Schäferspieles bis ins 17. Jahrhundert sehen können.

Einen Blick werfen wir zur reinen Malerei hinüber. Ich wähle als Beispiel Tizians Nymphe und Schütze[30]. Äußere Ähnlichkeiten: ausladende Bäume, Baumstümpfe, Ruinen in der Ferne. Aber um wieviel vielfältiger, souveräner ist dieses Tafelbild gestaltet. Hier werden die Grenzen des Serlio-Entwurfes deutlich, die gegeben sind: durch die starre Anwendung der Zentralperspektive, die eine möglichst eindrucksvolle Raumillusion geben soll, durch die Kulissenanordnung und die dadurch bedingte Symmetrie der Seiten, durch die Unmöglichkeit, in größerem Maße den Raum durch das Licht zu gestalten, durch die Schwierigkeit, Spielfläche (Vorbühne) und Prospekt zu einer Raumeinheit zusammenzufügen.

Jede Anwendung perspektivischer Gesetze auf die Bühne, die Schaffung des durch die Perspektive erweiterten Bühnenraumes überhaupt ist jetzt erster Versuch. Der Tafelmalerei dieser Zeit ist die Perspektive schon lange Besitz geworden, Werkzeug, das sie in überlegener freier Weise anwendet. Aber das war ja nicht immer so. Frey[31] weist darauf hin, wie z. B. auf der Taufe Christi des Piero della Francesca (1420—92) das flache Terrain als perspektivische Grundebene verwendet wird, auf der die Figuren in einer Linie stehen. Man kann auf diesem Bilde deutlich trennen zwischen einer schmalen vorderen Fläche (Handlungs-, Spielraum) und einem abschließenden Hintergrund (Prospekt).

Wir dürfen die Vergleichslinie also nicht zur gleichzeitigen Bildmalerei ziehen, sondern zur etwa hundert Jahre früher liegenden frührenaissanceistischen Malerei, von der Frey[32] folgendes schreibt, was wörtlich auf die Serlio-Bühne anzuwenden ist: „Alles Geschehen ist auf eine verhältnismäßig schmale Reliefbühne zusammengedrängt, die entweder durch eine zur Bildebene parallele Wand abgeschlossen wird, oder hinter der ein mit ihr gar nicht oder nur lose zusammenhängender Hintergrund wie ein Theaterprospekt angeordnet ist. So schließt auf dem Schlachtbild Paolo Uccellos[33] in London die Waldlandschaft, die wie eine im Hintergrund aufgehängte mittelalterliche Tapisserie wirkt, unvermittelt an die ebene Standfläche und ist gar nicht einheitlich mit dem Vordergrund komponiert." Schon die Anwendung bühnentechnischer Ausdrücke erweist die Beziehung.

Etwas vereinfacht stellt sich die Entwicklung so dar: sie geht aus vom Prospekt, d. h. zunächst von einer — meist mit einem Panorama — be-

---

[30] Auch „Hirt und Nymphe" benannt. Wien, Hofmuseum. Fischel datiert das Bild „um 1566—1570" (in: Tizian, Klassiker der Kunst, Stuttgart und Leipzig 1911).

[31] Frey, S. 14.

[32] Frey S. 109.

[33] 1397—1475.

malten Rückwand. Der zweite Schritt ist die zentralperspektivische Bemalung der Rückwand, die dritte Stufe — Serlio — die Erweiterung des malerischen Raumes durch eine Art Kulissensystem. Diese Entwicklung hat aber den wirklichen Bühnenraum noch in keiner Weise geändert. Reliefartiger Spielraum und Prospekt nähern sich zwar an, aber eine Raumeinheit entsteht erst, wenn der wirkliche Bühnenraum in die Tiefe wächst und durch Entwicklung der Kulissensysteme und geniale Anwendung der Perspektive die Vorder- und Hinterbühne zu einem Ganzen werden, wenn nicht nur das Bild, sondern auch das Spiel Tiefe bekommt. Damit ist schon das Wesen der barocken Entwicklung angedeutet.

II. Kapitel.

Florenz und die Ausbildung der „Typen" im landschaftlichen Bühnenbild.

Wechselseitig bedingen sich die dekorativen und stofflichen Wandlungen des Theaters um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert. Beide sind oft in der Literatur definiert. Die bildräumlichen Wandlungen sind am Ende des vorigen Kapitels angedeutet. Die stofflichen Wandlungen sind — so seltsam das zunächst klingen mag — für unsere Betrachtung nicht sehr wesentlich. Wohl werden wir oft das Bühnenbild aus dem Text deuten. Der formale und technische Apparat des Theaters ist jedoch zu dieser Zeit so einheitlich, ist für ein Intermedium, für eine Oper, für ein allegorisches Festspiel, ja sogar für eine Jesuitenaufführung so durchaus gleichartig, daß ein solcher Unterschied der dramatischen Gattungen in den seltensten Fällen formbestimmend auf das Bühnenbild einwirkt.

Die innerhalb ihres Rahmens zwar sehr vielfältige, aber im Ganzen doch stofflich recht beschränkte Allegorien-, Götter-, Gottheiten-, Hirten-, Schäfer- und Nymphenwelt, die zu dieser Zeit das Theater ausmacht, prägt natürlich einen ganz bestimmten Bildstil, bestimmte Bildtypen, auf die wir immer wieder stoßen werden. Sie werden zumeist in dieser Florentiner Epoche geprägt, z. T. noch unter Verwendung mittelalterlicher Passionsspielmotive (vgl. die später dargelegte Entwicklung des „Berges"), und werden von hier aus für den Norden (Jones und Furttenbach) übernommen.

Wenn wir das Gemeinsame dieser Bildtypen, den eigentlichen Bildstil, festlegen wollen, so können wir nur das sagen: entsprechend der mythisch-unwirklichen Stoffwelt bindet sich auch das Bild nicht wesentlich an reale Vorstellungswelten. Phantastische oder jedenfalls auf ihren wirklichen Zweck hin nicht deutbare Architekturen schaffen Bildräume „zwischen den Räumen", d. h. solche, die, irdisch-realen Vorstellungen kaum mehr entsprechend, ihren Sinn aus der Vorstellung einer mythischen Welt oder vielleicht sogar aus der Theorie einer solchen Vorstellung herleiten, Bildräume, die weder als Innen- noch als Außenraum, weder als landschaftliches noch als architektonisches Bild rein zu deuten sind. Wesentlich aus der Theorie einer mythischen Bildvorstellung entstand z. B. die scena satirica, die solchen Ursprung durch ihr Angefülltsein mit verschiedensten, der natürlichen Bildvorstellung gar nicht entsprechenden Elementen erweist. Diese Verbindung mit der Theorie behält sie bis weit ins 17. Jahrhundert, ja, sie erneuert sich geradezu wieder aus der Theorie (Harsdorffer). Am stärksten von realen Erscheinungen her kommt das Bild des Gartens. Aber auch hier wird keineswegs die Wirklichkeit übernommen. Eigentlich werden nur Formelemente des wirklichen Gartens verwertet, deren Zusammenklang jedoch, ab-

gesehen von der Einwirkung bühnentechnischer und -formaler Gesetze, aus der Tendenz zur Mythisierung des Schauplatzes eine neue Bildvorstellung ergibt. Bei einem größeren Teile der landschaftlichen Darstellungstypen läßt sich allerdings der Einfluß realer oder theoretischer Formelemente nicht mehr nachweisen. Das aber läßt sich für alle gleichermaßen sagen, daß sie nicht so sehr reale Bildräume aufbauen wollen — jedenfalls nicht mehr als daß ein Baum eben ein Baum ist —, sondern mythische Bildräume. Dabei möchte ich den Begriff des „Mythischen" jedoch nicht allein aus dem Stofflichen des Dargestellten erklärt und erläutert haben. Es scheint mir hier die Vorstellung von einer Eigengesetzlichkeit der Bühne — natürlich in viel naiverer Weise als spätere Zeiten das empfanden — wirksam zu sein, die über jede bloße Illusion im naturalistischen Sinn hinaus die Wirklichkeit der Bühne als Symbol nimmt für eine vom Festlichen, Prunkvollen und Musikalischen her bestimmte Welt einer höheren Illusion. Diese festlich prunkvolle Konsequenz des Theaters führt zur Ausbildung des barocken Maschinen- und Verwandlungsaufwandes. Das Schaubedürfnis dieser Art ist aber kein Gegenbeweis dafür, daß ein eigentliches Illusionsbedürfnis durchaus nicht sehr stark ausgeprägt war. Daher hat das Bühnenbild auch jetzt noch etwas vom Symbolwert der mittelalterlichen Szene, vom Charakter des „es bedeutet"[34]. Das scheint mir eine wichtige Deutung für die Ausbildung der „Typen" zu sein, für die Sorgfalt, mit der sie immer wieder übernommen werden. Ist doch etwa der „Musenberg" nicht die Erfindung eines Künstlers, darf doch auch nicht von jedem neu und anders gestaltet werden, sondern ist uraltes Formgut der Szene, das seinen Symbolwert auch jetzt noch voll bewahrt hat. Und wie stark ist der naturalistische Typ der „Felsen-Einöde" Symbol für die Vorstellung einer wild-öden Einsamkeit in einem höheren, mythischen Raum. Das festzustellen, erscheint mir deshalb wichtig, weil bei der üblichen Kontrastierung der Stilepochen und der scharfen Herausarbeitung des Gegensätzlichen (etwa im Verhältnis Mittelalter—Renaissance, Renaissance—Barock) leicht wiederum die starken Gemeinsamkeiten übersehen werden, und weil zweitens sich wieder erweist, wie sehr jene auch zum Teil in der Theatergeschichte vorhandene Vorstellung vom Barock als Epoche formaler und stofflicher Freizügigkeit im Sinne eines gelösten Verhältnisses zu Traditionen und Theorien einzuschränken ist. Diese Symbolgesetzlichkeit der Bühne ist auch (nicht ausschließlich!) eine Erklärung für den Unterschied der Naturdarstellung in der Tafelmalerei einerseits und auf dem Theater andererseits (die regelbestätigende Ausnahme: Jones, der von den Italienern zwar die Formen, aber nicht eigentlich mehr die Traditionen übernimmt). Die Italiener aber hatten, auch wo keine wirklichen Traditionen vorhanden waren, doch die Empfindung von solchen, schufen sich — wenn auch historisch nicht haltbare — Scheintraditionen. Denn — darauf weist Rudolf Meyer[35] hin — „die Stelle, an welcher Vitruv die drei Ver-

---

[34] Man vgl. die mittelalterlichen und jeder naturalistischen Illusion fernen Züge im späterhin besprochenen „Paradies" aus „L'Adamo" von Andreini 1613.

[35] Meyer, S. 49.

wandlungen der Szene. . . . erwähnt. . . . konnte im Barock nur so verstanden werden, daß mit Hilfe von perspektivischen Malereien und wandelbaren Kulissen auf dem Theater der Antike eine illusionistische Szene existiert habe, die genau der gewohnten Guckkastenverwandlung entsprach. Was uns also heute historisch als alleiniges stilistisches Eigentum des Barock erscheint, wurde in der Zeit des Barock als eine Nachahmung der Antike aufgefaßt." Diese Herleitung aus der Antike findet ihren Widerhall also auch im Stofflichen und Formalen. Mythischer Schauplatz ist daher im Grunde antiker Schauplatz, und das heißt bei der durch keine historische Forschung aufgeklärten barocken Antike-Vorstellung eben fern-phantastisch, unwirklich, unnaturalistisch für das Landschaftliche, so wie es klassizistisch für die Architekturen und unnaturalistisch ideal-schön, formenstreng für den Garten bedeutet. Diese Scheintradition ist wohl die wesentlichste Ursache für die Ausbildung der Typen. Wenn nun Zucker[36] schreibt: „Wenn aber in der Gesamtanlage des Bühnenbildes die michelangeleske, romantische Richtung des Barock gesiegt hat, so übt doch in der formalen Ausgestaltung der klassizistische Palladianismus noch weiter seinen Einfluß aus. Denn die Struktur des architektonischen Aufbaues (womit also der Aufbau der Szene schlechthin gemeint ist) bleibt von den überschäumenden Ekstasen bewahrt, die sich bald in der wirklichen Architektur entwickelten," so liegt der Grund dafür eben in der Bindung an die Formengesetzlichkeit einer antik-strengen Scheintradition, in die sich das Theater begab. Die so ausschließlich humanistisch ausgerichtete Ästhetik des Theaters vermochte offenbar doch von sich aus, d. h. vom Theoretisch-Ästhetischen her, der szenischen Entwicklung einen etwas anderen Verlauf zu geben als ihn die reale Bau- und Malkunst nahm. Die Tatsache des von Zucker erwähnten Unterschiedes scheint mir so immerhin plausibler erklärt als bei Zucker selbst, wenn er fortfährt: „Offenbar sollte im Gegensatz zu der rauschenden Pracht der in Massenbewegung, Handlung und Kostüm optisch subjektiv romantischen Darbietung der strenge Formalismus der Bühnenarchitektur gewissermaßen den Ruhepunkt für das Auge bilden", eine nicht recht überzeugende Folgerung.

Diese eigengesetzliche Entwicklung des Szenenbildes kann also — wie bereits in der Einleitung erwähnt — nicht unbedingt mit den allgemeinen kunsthistorischen Maßstäben nachgemessen werden. Wollten wir diese anlegen, so würden Buontalentis' Entwürfe dem „Manierismus" entsprechen. Aber wie wir in Folgendem sehen, gerade seine Szenenentwürfe sind so schwer auf ihre wirkliche Form hin zu deuten, müssen so vorsichtig betrachtet werden, daß wir nicht wagen können, diesen Begriff bei ihm einzusetzen (wohlgemerkt: für die Szenenbilder, bzw. was dafür gilt). Bei den beiden Parigi wäre dann diese Bezeichnung schon gar nicht mehr zu rechtfertigen. Bei letzterem tritt ein fast formenprüder Eklektizismus hervor, den allerdings eine kunsthistorische Betrachtung nun wiederum als frühbarocken Klassizismus erkennen könnte.

---

[36] Zucker, Barock, S. 5.

Wenn auch ohne Zweifel diese Bewegung ihren Einfluß auf das Bühnenbild geltend gemacht hat, so muß hier doch der rein kunsthistorischen Betrachtung die theatergeschichtliche an die Seite gestellt werden (denn es wäre ja ein Unding, die historischen Faktoren gegeneinander ausspielen zu wollen). Und theaterhistorisch gesehen, deuten wir diese Erscheinung vielmehr als ein Zeichen jener klassizistischen Tendenz, welche die Szene seit ihrer Neugeburt in der Renaissance überhaupt unterströmt und deren Gründe wir oben darlegten. Diese „humanistische" Bindung ist wohl für das Bühnenbild der stärkere Grundton in der Entwicklung gewesen.

Der Bereich des Schaubaren auf dem Theater also umgreift eine keineswegs sehr weitfassende, im wesentlichen mythische oder allegorische, jedenfalls überalltägliche Welt, deren Elemente wir oben zu deuten versuchten. Wenn wir damit vom Stofflich-Ästhetischen her der Szenerie ihre Bedeutung zuweisen, so müssen wir noch kurz uns klar machen, welchen Rang im formal-ästhetischen Sinne das Bühnenbild als theatralisches Element einnimmt.

Wenn man vom Eigenwert des Bühnenbildes im Barock spricht, so ist diese Auffassung doch einzuschränken und jedenfalls zu modifizieren. Denn eine landschaftliche Szene hat keineswegs einen Eigenwert im Sinne einer Landschaft bei Claude Lorrain. Das Szenenbild erhält seine Wertbestimmung allerdings auch nur in geringem Maße vom Stoff und vom Darsteller her. Diese Bezüge sind meist wechselseitig, die Typik des Schäferspiels etwa und der schäferlichen Szene bedingen sich gegenseitig, haben aber keinerlei Einfluß aufeinander. Vielmehr ist das Szenenbild — wenn man diesen vielleicht etwas mißverständlichen Ausdruck benutzen darf — als Schmuckwert anzusprechen im Sinne des festlichen Raumes. Es bedeutet in seiner höchsten Idee Ergänzung und Rückbezogenheit auf den Festsaal (vgl. Einleitung). Von diesem Sinn her erhält es seine Maßstäbe, alles dient diesem Zweck. Formstilisierung oder Formauflösung ist nur immer Stilisierung oder Auflösung zum Festlichen hin, nie aber zur Erreichung einer naturwahreren Illusion, kaum je zur Erzielung einer vom Text her vorgeschriebenen Stimmung. Denn — um es erneut zu betonen — das Theater der Zeit, soweit es uns mit den Gestaltungen seiner großen Meister angeht, ist ja fast ausschließlich höfisches Fest.

Ich versage es mir, wie andere Arbeiten (Rudolf Meyer) es tun, den gesamtkulturellen, politischen und sozialen Hintergrund des Barock, vor dem sich das Theater entwickelt, aufzuweisen. Wir werden ohne das öfter die Aufgabestellung unseres Themas überschreiten müssen, um die Zusammenhänge der Gesamtentwicklung aufzuzeigen. Denn wir bewegen uns auf einem Gebiet, für das die großen zusammenfassenden Arbeiten noch ausstehen. Einen kleinen Beitrag zur Schaffung dieses Gesamtbildes wollen auch die folgenden Untersuchungen liefern.

Bevor wir nun jedoch in die Betrachtung der eigentlich früh- und hochbarocken Entwicklungsphase eintreten, tun wir einen Blick auf zwei

„Übergangsgenerationen“, die durch die Namen Buontalenti und Giulio Parigi verkörpert werden. Beide sind auch stilmäßig Zwischenstufen, allerdings nicht im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung, sondern eher im Sinne eines Seitenweges. Denn Alfonso Parigi rezipiert dann in einem neuen und stärkeren Maße wieder Formelemente der Antike und tut damit der teilweise sehr starken Formauflockerung seines Vaters Einhalt. Wenn das bei Alfonso Parigi, vor allem in seinen Architekturen, etwa im „Il Natal de Fiori“ so weit geht, daß man sie doch als einen im Gegensatz zur gleichzeitigen künstlerischen Situation stehenden Eklektizismus ansprechen muß, so spiegelt eine Buontalenti zugeschriebene Zeichnung, welche die linke Seite eines Gartens darstellt[37], den architektonischen Stil seiner Zeit. Es muß hier gleich angefügt werden, daß die beiden landschaftlichen Blätter Buontalentis, die wir betrachten, keine weitgehenden Schlüsse auf seine Stellung innerhalb der Entwicklung zulassen, und daß wir daher das oben Gesagte mehr aus seiner gesamtkünstlerischen Stellung als aus den beiden uns beschäftigenden Szenenbildern ableiten mußten.

Es handelt sich bei diesem Blatt wieder um eine reine Architektur, und zwar um eine offene, zweigeschossige mit dreifachen vorgebauten Loggien auf Pfeilerhermen. Spätrenaissanceistische Schmuckformen sind in barocker Vielfältigkeit verwandt. Buontalenti selbst hat sich auch als Gartenkünstler betätigt, doch läßt sich eine unmittelbare Beziehung zwischen seinem Werk, dem Pratolino bei Florenz und dieser Zeichnung nicht feststellen. Überhaupt ist diese zweigeschossige Laubenarchitektur zwar im Bühnenbild oft, im realen Garten aber nur selten zu finden, eine immer zu bemerkende Tendenz der Bühne zur Übersteigerung der Formen. Es ist aber auch anzunehmen, daß es sich bei diesem besonders prächtig ausgeführten Blatt um eine Art Idealplan, um ein aus Freude an der Erfindung geborenes Phantasieprodukt handelt. Es gibt auch keinen Anhaltspunkt dafür, daß diese Zeichnung wirklich als Bühnenbild gedacht war, es ist sogar wenig wahrscheinlich.

Ein für die Bühne bestimmtes Landschaftsbild finden wir dagegen unter Buontalentis Entwürfen für das Jahr 1589[38].

Es handelt sich um ein Intermedium zu „La Pellegrina“ von Bergagli (Stich von Agostino Caracci). „Battaglia Pitica“, ein mythisches Geschehen wiederum, „Apolls Kampf mit der Pythonschlange (il combattimento pitico d' Apollo)“. Die Beschreibung[39]) gibt über diese Szene Folgendes an: „Sparito il monte, e le grotte, e dileguatesi gracchiando, e saltellando le piche, ritorno la scena a primiero modo, e comincio 'l secondo atto della commedia: e finito, furono ricoperte le case da querce, da cervi, da castagni, da faggi, e da altri arbori di questa sorta, e tutta la scena divento bosco. Nel mezzo del bosco una scura grande, e dirocciata caverna, e le piante, vicine a quella, senza foglia, aricciate, e guasto dal fuoco . . .“

---

[37] Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 25/4.

[38] Warburg, dort auch auf Tf. III abgebildet, ferner bei Niessen, Tf. 26/3.

[39] (Bastiano de' Rossi): Descrizione dell apparato e degli intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Florenz 1589, S. 42.

Dieser Beschreibung entspricht der Stich in vielem nicht. Man sieht wieder, mit welcher Vorsicht die auf uns gekommenen Abbildungen aufzunehmen sind, die zum Teil aus der Erinnerung oder gar nach Beschreibungen hergestellt und aus der Phantasie des Stechers willkürlich ergänzt und abgeändert wurden. So finden wir z. B. nichts von der erwähnten „caverna". Auch scheint dem Künstler die Ausführung des „drago" und des Chores wichtiger gewesen zu sein als die Darstellung der recht allgemein behandelten landschaftlichen Motive. „Bosco", wohl am treffendsten mit „Hain" zu übersetzen, ist der Allgemeinbegriff eines mythischen Schauplatzes, dem antike Vorstellungen zu Grunde liegen. Interessant ist der Hinweis, daß die Häuser (nämlich die des zweiten Aktes der „Pellegrina") bedeckt wurden von den Bäumen („wieder zugedeckt") für diese Szene. Rapp meint[40], ohne auf die technische Frage näher einzugehen: „Die von A. Caracci überlieferten Dekorationen zu den Intermedien in Florenz 1589[41] müssen auf Periakten verwandelt sein . . ." Die Bemerkung „ricoperte le case da querce" weist aber auf die Möglichkeit, daß hier jene für den Übergang von Periakten zu Kulissen kennzeichnende Zwischenlösung verwandt wurde, bei der man über den festen Periaktenrahmen die bemalte Leinwand der neuen Szene hängte.

Die Szene ist völlig architekturlos. Die Spielfläche, auf welcher der Drache mit dem Chor zu sehen ist, wird dicht von Bäumen eingefaßt, die recht summarisch gezeichnet sind und gar nicht der Vielfalt von Arten wie sie in der Beschreibung zu finden ist, entsprechen. Man könnte in der Tatsache, daß hier gar kein Wert auf Tiefe gelegt ist, daß vielmehr die Bäume der Kulissen und des Prospektes den Schauplatz wie Wände umschließen, renaissanceistische Stilelemente sehen. Ich möchte jedoch dieses Bild, obgleich es als einziges von den bekannten Buontalenti-Entwürfen für uns wesentlich sein könnte, nicht zu stark in die Betrachtung einbeziehen, weil hier als ziemlich sicher festzustellen ist, daß das wirkliche Bühnenbild nicht in so ungegliederter und phantasiearmer Weise ausgeführt gewesen sein wird. So können uns gerade diese Intermedien, die „für die Theatergeschichte Höhepunkte renaissanceistischer Bühnenkunst darstellen" wenig genug sagen.

Das Verbindungsglied zu Alfonso Parigi schaffen wir uns durch einen Blick auf Giulio Parigi (gest. 1635).

Aus dem Jahre 1608 finden wir unter den Blättern für Intermedien zur Festaufführung „Il Giudizio di Paride" (Stiche von Canta Gallina) anläßlich der Hochzeit des Serenissimo Principe di Toscana in Florenz einen Garten „Giardino di Calipso Intermedio terzo"[42], höfischer Garten also wieder als mythischer Schauplatz. Offenbar drei Kulissengängen entspricht eine dreifache, zweigeschossige Laubenarchitektur, durch ein Gitter mit Torbogen verbunden. Nach dem Gesetz der rhythmischen Abwechslung entspricht sich die erste und dritte Architektur, die zweite wandelt

---

[40] Rapp, S. 104.

[41] Bei der Angabe 1689 handelt es sich bei Rapp um einen Druckfehler.

[42] Auch abgebildet bei Zucker, Tf. 3a.

die Formen leicht, fast unmerklich ab. Im Mittelgrund ein überhöhter Triumphbogen, von dem in Höhe des zweiten Geschosses nach beiden Seiten ein Balkongang mit Balustrade zu den Seitenarchitekturen führt. Im Vordergrund zwei Springbrunnen. Der Hintergrund wiederholt, in andeutenden Strichen gezeichnet, die Architekturen, von Cypressen unterbrochen. Der Fluchtpunkt ist durch eine Musikantengruppe verdeckt. Die Architekturelemente sind einfach gehalten, schwach profilierte Gesimse und glatte Pilaster.

Wir müssen dieses Blatt zu dem Schönsten rechnen, was wir in diesem Zeitraum überhaupt an „Garten" sehen können. Weder die etwas übertriebene Formenfreudigkeit der Buontalenti-Zeichnung noch der kalte und etwas starre Eklektizismus Parigis findet sich hier. Vielmehr ist hier die Architektur bei schlichtester Formengebung doch gelockert, beschwingt, „luftig". Es ist uns hier nicht so unmöglich wie etwa später bei „Il Natal de Fiori", die Natur auch durch die überwiegenden Architekturen hindurch zu spüren.

Unter den Gartenszenen finden sich gerade deshalb so besonders schöne Blätter, weil — und bei Giulio Parigi trifft das wohl in stärkstem Maße zu — die Formendisziplin der Vorbilder beschwingt wird durch heitere, lockernde Tendenzen des Frühbarock. Giulio Parigi demonstriert uns auch, zu welch phantastischen, bewegten und aufgelösten Entwürfen er dort kommt, wo keine Formentradition wie im Garten ihn bindet. Auf diesem Gebiet finden ja die „Typen" erst jetzt ihre eigentliche Ausprägung, nicht willkürlich zwar, wohl aus vorhandenen Formelementen und theoretischen Vorstellungen schöpfend, die aber doch für die Bildbühne neu und zum Teil erstmalig in Anwendung gebracht werden[43]. Daß Giulio wie auch Alfonso noch sehr stark diese Typen mitgeschaffen haben, ergibt sich schon daraus, daß man sie späterhin gerade von ihnen am häufigsten übernommen hat. Gerade die großen mythischen Schauplätze, die „Einöden", die Alfonso danach doch schon etwas klarer, „stilisierter" behandelt, zeigen hier eine viel stärkere Auflösung in lebendige Einzelheiten, in ein wirkliches, bewegtes Bild. Kennzeichnend für Giulio ist eine einfallsreiche Phantasie und eine gewisse Unbekümmertheit im Gegensatz zu den historischen Tendenzen, die bei Alfonso, wenn auch oft mit merkwürdigen Ergebnissen[44], hervortreten und die den Vater oft „barocker" erscheinen lassen als den Sohn und Schüler.

Im Jahre 1637 wurde im Hofe des Palazzo Pitti in Florenz bei einem üppigen Fest anläßlich der Hochzeit Ferdinands von Toscana mit der Prinzessin Vittoria von Urbino die Oper „Le nozze degli dei" von Giovanni Carlo Coppola aufgeführt. Das mir vorliegende Textbuch enthält Szenenbilder von Alfonso Parigi, gestochen von Stefano della Bella.

---

[43] Vgl. dazu von Giulio Parigi: „Vespuccis Schiff" (4. Zwischenspiel z. Pastoral „Il Giudizio di Paride" 1608) auch bei Niessen, Tf. 27/1. Ebenso das 5. Intermedium zu dieser Aufführung: Intermedio di Vulcano. Ferner das Blatt: „Prospettiva della scena in cui si rappresento Il Giuditio di Paride."

[44] Darüber bei Warburg.

Die erste Szene stellt, wie der Titel besagt, Florenz dar. In dieser Form handelt es sich durchaus um das Reliefbild der Stadt wie die Renaissance es kannte, hier jedoch angewendet auf eine Tiefenbühne. Der breit im Hintergrunde gelagerten Stadt sind (anscheinend drei bis vier) Kulissenpaare vorgesetzt. Diese Kulissen, Bäume auf kleinen Hügeln darstellend, sind bei aller inneren Bewegtheit doch zu großen, rahmenden Formen stilisiert. Sie umschließen die Spielfläche annähernd in der Form eines Ovals. Das Maß, in dem die Baumkulissen die eingezeichneten Personen überragen, macht auf den ersten Blick die Unwahrscheinlichkeit der hier dargestellten Verhältnisse klar. Ohne Zweifel soll durch die Überhöhung der Maße auf dem Blatte der großartige und imposante Eindruck, den die Szene dem Beschauer auf der Bühne machte, angedeutet werden — eine Tendenz, die sich oft bei den Textbuchillustrationen findet und welche die Deutung der Blätter nach der bühnentechnischen Seite hin sehr erschwert. Auch die real-räumliche Tiefe scheint mit drei bis vier Kulissengassen nur relativ gering gewesen zu sein. Die malerisch-illusionistische Tiefe ist keineswegs gleichmäßig gestaltet. Gerade in der ersten Szene fängt das (motivisch ja der Durchführung einer Tiefenillusion widersprechende) Stadtpanorama den Blick ab, während er dagegen in der dritten Szene (Garten der Venus) in eine unendliche Tiefe (Blickpunkt durch einen Springbrunnen verdeckt) geführt wird. Die innerhalb einer großen Form doch in sich stark bewegten, gleichsam sturmgebogenen Baumkulissen dieses Blattes schaffen den sinngemäßen Rahmen einer heroischen Landschaft, die eigentlich nichts mehr enthält von der idyllischen Note etwa einer schäferlichen Szene. Denn in diesem festlichen Spiel wird der ganze antike Götterapparat bemüht. Zwar auch hier finden wir noch einen Chor der Nymphen, aber hinzu treten Jupiter, Merkur, Vulcan, Diana, Juno, Pluto, Mars, Neptun u. a. Diese Götter sind keineswegs gewaltig und schrecklich, auch sie dienen hier nur dem höheren Ruhme des Brautpaares, aber sie sind doch erhabene, machtvolle Allegorien, für die in imposanter Landschaftsgestaltung der rechte Rahmen geschaffen wird. Die stofflichen und formalen Elemente des barocken, mythischen Schauplatzes also treffen hier zusammen. Er hat einen deutlichen Zusammenhang mit dem rein schäferlichen Schauplatz, ja im Grunde heroisiert er ihn nur. Wie stofflich aus den kleinen Gottheiten der Wälder und Bäche die Großen als sinnschwere Allegorien werden, so formal aus der idyllischen freien Landschaft die heroische freie Landschaft. Daß diese Landschaften eine gewisse neutrale Form suchen müssen, ergibt sich schon aus den vielen Verwandlungen. So stellt z. B. das eben beschriebene Blatt zunächst „l'Mondo, quasi in un Caos" dar und erst späterhin erscheint auf dem Prospekt das (von der Beschreibung aufs höchste gepriesene) Bild der Stadt Florenz, womit das „Caos" überwunden wird. Die Kulissen haben also gleichzeitig „Caos" und „überwundenes Caos" darzustellen. Bleiben wir noch bei dieser Aufführung und betrachten wir die zweite Szene des ersten Aktes: „La prospettiva si cangia in boschareccia". Diese „boschareccia", in der Diana jagt, enthält nun doch deutlicher die Formen des schäferlichen Schauplatzes, wenn auch in bezug auf die Übersteigerung der Maße das-

selbe gilt wie für die erste Szene. Die Kulissen deuten mit gewaltigen Tannen einen Nadelwald an. Der Prospekt bietet bei sehr großer perspektivischer Tiefe Ausblick auf in der Ferne verschwimmende Hügelketten. Der Charakter des Waldes, des Aufenthalts der Jagdgöttin, ist durch die Tannen hier besonders betont. Dieser Typ der freien Landschaft kann, das ist bedeutsam, völlig auf architektonisches Beiwerk verzichten. Gregor sagte vom Serlio-Entwurf[45] „sogar hier dringt das Bauwerk ein". Das war leicht aus den Vitruvschen Forderungen zu erklären. Hier nun, wo sich die strenge Dreiteilung der theatralischen Szenerie in eine Mehrfalt der Typen aufgelöst hat, finden wir die „freie" Landschaft als die zu einem mythischen Schauplatz erhobene, „ungeordnete", „chaotische" Natur, die immer einen Gegenpol bildet zu der als Lebensraum des Barock einzig gültigen Form der Natur in Gestalt des Gartens. Denn wenn der letztere auch als mythischer Schauplatz möglich ist, so bleibt er doch immer noch den realen Formen und Wirklichkeiten des höfischen Gartens verbunden. Alles, was über ihn hinausgeht, ist dem Barock aber kein Lebensbereich, sondern bleibt ihm nur eine Vorstellungswelt. Es trifft aber, das läßt sich gerade an Hand solcher Darstellungen widerlegen, weder für die Renaissance noch für das Barock zu, daß man nur aus rein technischen Gründen nicht die Darstellung der freien Natur gewagt habe, sondern sie gleichsam an die geraden und perspektivisch leichter zu bauenden Formen irgendwelcher Architektur angelehnt habe.

Wie verhält es sich nun mit dem technischen Aufbau einer solchen Szene? Im einzelnen kann uns die Zeichnung da keinen genauen Aufschluß geben. Kulissen können wir mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen. Aber schon die Frage, wie viele Kulissen wir haben, läßt sich nicht beantworten[46]. Rapp[47] weist auf eine Zeichnung Aleottis für das Theater der „Academia degl' Interpredi" in Ferrara hin, die die Bemerkung „Tellaro 6— mano manca" enthält = 6. Kulisse linker Hand, und schließt daraus auf sechs Kulissengassen bereits für das Jahr 1606. Da sich der Ansatzpunkt des Prospektes fast nie genau bestimmen, oft nur schwer erraten läßt, ist jedoch auch hier die genaue Anzahl der Kulissengassen kaum festzulegen.

Wir berühren damit einen Punkt, in dem unsere Bemühungen immer auf Schwierigkeiten stoßen werden. Je kunstvoller nämlich die uns vorliegenden Blätter ausgeführt sind, je größeren künstlerischen Ehrgeiz der Stecher entwickelt hat, desto schwieriger lassen sich technische Einzelheiten aus den Blättern ablesen. Auf vielen Blättern finden wir eine freie Gestaltung, die sich kaum um das Bühnengemäße des Entwurfes kümmert und sich in der Darstellung manche für die Forschung irreführende Freiheit erlaubt.

Auch die zeitgenössische Theoretik kann uns über die technischen Einzelheiten nur ungenügende Auskunft geben. Nicola Sabbattini, dessen

---

[45] Gregor, Denkmäler, S. 9.

[46] Der ganze Fragenkomplex um Kulissen- und Telaribühne kann hier nicht aufgerollt werden. Wenn Furttenbach zu dieser Zeit noch mit Telari arbeitet, so hat sich doch in Italien ohne Zweifel die Kulissenbühne bereits lange durchgesetzt.

[47] Rapp, S. 79 ff.

„Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri" (Ravenna 1638) hier vor allem in Frage kommt, arbeitet noch mit feststehenden Winkelrahmen und dreiseitigen Periakten. Seine Tätigkeit in dem kleinen Pesaro kann nicht maßgebend sein. „Die schätzenswerten Rezepte des biederen Kleinstädters N. Sabbattini von 1637 bis 1638 lehren das bühnentechnische Wissen der vorausgehenden anderthalb Jahrhunderte, kommen aber zu spät, um die damals längst zur Vollendung geführte Kulissendekoration auch nur zeitlich zu fixieren"[48].

Bei dem Jesuiten Aguilonius 1613 finden wir die alte Reliefbühne ohne Angaben über Art und System[49].

Auch Einzelheiten über die Darstellung von Garten und Landschaft werden wir in dem Werk von Sabbattini vergeblich suchen. Unter Kap. III des II. Buches ist vermerkt, daß es unzweckmäßig sei, die ersten Häuser an der Stirnseite der Bühne festzumachen, weil dann bei Wald- oder Gebirgsszenen jene Häuser übrig bleiben, ohne daß auch sie ausgewechselt werden können. Daher sollte man an der Stirnseite einen Bogen mit „Säulen anbringen, und Statuen, und drinnen die Dekorationen erstellen", also die Forderung nach einem neutralen Proszeniumsrahmen. Im übrigen ergibt sich aus den Abschnitten über die Verwandlungen von selbst, daß ein Landschaftsbild genau wie das Stadt- oder Straßenbild, von dem die Betrachtung bei Sabbattini immer ausgeht, gebaut werden muß. Tatsächlich bedingen ja die beiden technischen Faktoren dieser Bühne (Kulissenordnung mit anschließendem Prospekt), die mit so rein malerischen Mitteln arbeitet, daß ein Unterschied in der Anordnung einer architektonischen oder landschaftlichen Szene nicht besteht. Die Zentralperspektive ist das große Grundgesetz, welches das formale Schema für den Aufbau eines jeden Bühnenbildes abgibt.

Wir kehren nun wieder zu unserer Aufführung des Jahres 1637 zurück und finden jetzt ein besonders eigenartiges Bühnenbild. „La Prospettiva si cangia in Montagne coperte di Neve, nel mezzo apparisce la Fucina di Vulcano." Ein Bühnenbild also, das kaum mehr in das Bereich unserer Betrachtung fällt. Eines, das wiederum in jenem mythischen Raum zu lokalisieren ist, in welchem sich die allegorischen Ereignisse dieser Oper nun einmal abspielen und das damit zugleich wieder einen beliebten „Typ" kennzeichnet. Es weist nämlich, und darum betrachten wir es hier kurz, einen deutlichen Zusammenhang auf mit jener immer wiederkehrenden Landschaft, die wir als „Einöde" (Fels-Meer-Einöde) kennzeichnen können.

Besonders merkwürdig empfindet man die Stilisierung, die der Vorstellung „Felsen" (den Ausdruck „Gebirge" wagt man in diesem Zusammenhang nicht anzuwenden) widerfährt. Wenn sie auch zu einem gewissen Teil durch die Form der zur seitlichen Abdeckung dienenden Kulissen her bestimmt ist, so muß zu ihrer Erklärung auch eine symbolische Tendenz des

---

[48] Rapp, S. 104.

[49] Schöne, S. 38.

mythischen Raumes, so wie wie es eben dargelegt haben, herangezogen werden. Wie wir das meinen, wird jetzt ein Vergleich klarer machen.

Die drei (?) Kulissenpaare dieses Blattes zeigen senkrechte Formationen, Felssäulen, von etwas Buschwerk gekrönt, die eine naturalistische Ausdeutung nie als Felsen anerkennen würde. Im Hintergrund (auf dem Prospekt) finden wir, ebenfalls in einfacher, klarer Form die „grotta di Vulcano" in jener Form eines untertunnelten „Berges", die ebenfalls zum festen Bestand symbolischer Formen der Szene gehört, deren Entwicklungsgang sich von der mittelalterlichen Passionsbühne bis ins 18. Jahrhundert verfolgen läßt. Wir haben ihn an späterer Stelle in dieser Arbeit aufgezeigt.

Die Stilisierung darf also nicht (oder nicht ausschließlich) als Stilprinzip im kunsthistorischen Sinne gewertet werden, sondern ist auf ihren Symbolgehalt, auf den Sinn ihres Bedeutens hin zu untersuchen. Hier muß uns Text und Regieanweisung etwas zu Hilfe kommen. Denn es liegt uns nun ein weiteres Bild dieser Aufführung vor, eine „scena di mare", auf der wiederum diese „Felssäulen" zu sehen sind, dieses Mal aber in phantastischer Formauflösung, mit knochigen Wulsten (eher wie seltsam geformte Baumstümpfe anzusehen), von denen wie Bärte fransiges Buschwerk herabhängt. In gleicher Weise hat sich die Vulcangrotte hier in eine zerklüftete Felsgrotte auf dem (Prospekt-) Meer verwandelt. Die Szene ist bevölkert von Nereiden, Nymphen, mythischen Meertieren. Hier darf man nun wohl mit Recht schließen, daß der Künstler für die Welt der höheren Götter (Vulcan) eine stilisiertere, „antikere" Szene schuf, dagegen für die Welt der kleinen Gottheiten, Chöre und Ballette der Meerbewohner, jenes phantastische, „faunhaftere" Bild.

Besonders wichtig ist für uns ein Szenenbild dieser Aufführung, das als „Garten der Venus" bezeichnet ist. („Si volta la Scena nel giardino di Venere." Man hat die Bezeichnung „voltare" = drehen, gegen die Annahme einer Kulissenbühne und für ein Telarisystem anführen wollen. Es kann aber darauf hingewiesen werden, daß z. B. die Bezeichnung „tellaro" sich auch noch für die Kulisse erhalten hat und daß „voltare" auch allgemein „verwandeln" bedeutet.)

Wir haben hier in den Formelementen noch den italienischen Renaissancegarten vor uns, wenn auch gleichsam schon mit barocken Augen gesehen. Ob nun dem Künstler vielleicht der Boboligarten von Florenz als unmittelbares Vorbild gedient hat, läßt sich nicht feststellen, da die über diesen Garten erhaltenen Nachrichten sehr dürftig sind. Er scheint jedoch im Jahre 1637 nahezu unverändert in der Form, die ihm wahrscheinlich 1558 gegeben ist, bestanden zu haben. (Vasari berichtet 1566[50], daß „die sehr großen und vornehmen Gärten mit reichsten Quellen und einer unzählbaren Menge antiker und moderner Statuen geschmückt" seien.) Die Annahme, daß Parigi den Boboligarten zum Vorbild genommen hat — im großen

[50] Gothein, S. 307.

jedenfalls — wäre eine gute Erklärung für die starken renaissanceistischen Elemente, die wir hier im „Garten der Venus", vor allem in der Architektur finden. Allerdings ist zu bedenken, daß das Bild des Gartens auf der Bühne der Entwicklungslinie des realen Gartens nicht genau folgt, sondern ganz allgemein im 17. Jahrhundert immer gern die Formen des Renaissancegartens verwendet. Die Theoretiker des Renaissancegartens berufen sich ja auch stets auf die Antike (so Leon Battista Alberti[51]: „Alles, was melancholisch machen könnte, muß vermieden werden; die dunklen Schatten haben sich im Hintergrunde zu halten! Den notwendigen Schutz vor strahlender Sonne gewähren die Portikus und die Pergola ... [Antike im Sinne heiteren Lebensgleichmaßes] ... Er lobt auch die Sitte der Alten, Gewächse in verzierten Kübeln aufzustellen.")

Die Szene selbst: die drei (?) Kulissenpaare stellen drei Architekturen dar, von denen sich die erste und dritte entsprechen (Gesetz der rhythmischen Abwechslung, später näher erläutert). Diese Architekturen sind in klassizistischem Sinne ausgeschmückt, mit korinthischen Pfeilern, stark ornamentierten Gesimsfriesen, Nischen von Giebeln und Pilastern architektonisch umrahmt, in denen Stauden auf Voluten-Konsolen stehen. Auf das flache Dach der Architekturen sind Blumenkübel gesetzt. Die zweite Architektur stellt im Gegensatz zur ersten und dritten einen Torbogen vor, hier ist auf das Dach nochmals eine Balustrade gesetzt, die dann die Kübel trägt. Alle diese Architekturen sind dichtem Baumschmuck, von dem man nur die Wipfel sieht, vorgesetzt. Die Annahme von Gregor[52], es handle sich hier um hängende Gärten, beruht offenbar auf einem optischen Mißverständnis.

Der Prospekt verlängert nun die von den Kulissenarchitekturen angegebenen perspektivischen Fluchtlinien nicht gerade nach hinten durch, sondern die Prospektarchitekturen rücken von der Seite zur Mitte hin, schränken den Blick ein, bevor sie ihn an einer Zypressenallee (dem beliebten Motiv), weiterleiten zu einem unendlich fernen Fluchtpunkt, der aber durch einen Springbrunnen im Mittelgrund verdeckt ist.

Die malerischen Möglichkeiten des Prospektes werden auf diese Weise stärker ausgenutzt als wenn man die natürlicherweise auf dem Vordergrunde freie Spielfläche auf den Prospekt in getreuer Verlängerung übernehmen wollte.

Unter allen Deutungen für die klassizistischen Formen dieses Gartens und seiner Architekturen scheint mir die unsere vom theaterhistorischen herkommende, daß nämlich der Künstler den Garten der Venus bewußt „antik" zu gestalten wünschte, die gültigste.

Gerade dieser Garten ist einer der reinsten Ausprägungen seines „Typs". Man spürt auch späterhin, wo er nicht geradezu übernommen wurde, doch vielfach, auch bei deutschen Meistern, sein Vorbild.

Wie wenig das Bild des Gartens noch von dem Vorhandensein naturhafter Elemente bestimmt und abhängig ist, zeigt das Bild eines

---

[51] Gothein, S. 220.

[52] Gregor, Wiener sz. K., I., S. 74.

solchen, der nur aus Architektur besteht und dessen einziges „natürliches“ Element vier kleine Pflanzenkübel sind. Es ist ebenfalls von Alfonso Parigi und gehört zur Aufführung der „Flora“ des Salvadori im Jahre 1628[53]: „Il natal de Fiori irrigati dal fonte Pegaseo col ballo del aure.“ Hier zeigen die Architekturen einen noch strengeren Klassizismus als im Venusgarten.

Auf einem solchen Blatte wird vielleicht am stärksten die Vorstellung einer göttlich-mythischen Welt klar, die ihren Ausdruck in der äußerst gesteigerten, ruhigen Schlichtheit und klaren Ebenmäßigkeit klassizistischer Formen findet. Im Rahmen unserer Untersuchung ist es nur als Extremfall architektonischer Gartenform (nicht im Sinne des architektonisch gebauten, sondern des architektur-durchsetzten Gartens) zu notieren.

Die Textbücher dieser Zeit belehren uns darüber, daß die Bühnenbilder während der Akte einer dauernden Veränderung durch die Fülle der Verwandlungen unterworfen sind, und die uns vorliegenden Entwürfe immer nur einen Augenblick (gewissermaßen die Hauptsituation des Aktes oder vielleicht auch nur den neutralen Grundbestand des Bildes) darstellen. Über die Veränderungen aber, die durch Himmelserscheinungen, durch das Einsetzen von Wind und Stürmen, durch die Darstellung der Tageszeiten usw. hervorgerufen werden, können wir von unserem Bildmaterial nichts ablesen. Das Bild selbst ist fast immer nur Neutralrahmen, an dem oder innerhalb dessen durch technische Mittel sich bestimmte charakteristische Stimmungsmomente erzeugen lassen.

Daher gehört ein auch aus dieser Aufführung stammendes Blatt zu den Seltenheiten, das die Bezeichnung trägt: Tempesta commossa da amore ne campi toscani. Dieser „tempesta“ ist nicht nur ein Sturm, sondern ein Unwetter mit wilden Regenschauern über der ganzen Bühne. Die Bäume (Kulissen) biegen ihre knorrigen Stämme unter dem Sturm. Wind und Regen peitschen und zausen das Laubwerk. Der Himmel ist von dunklen Wolken bedeckt bis auf jene helle Gloriole, in der die Gottheit erscheint. Über das bewegte Meer (Prospekt?) fährt Neptun.

So stark die Bemühung ist, hier wirklich die Bewegung in der Natur und den Aufruhr der Elemente darzustellen, so ordnet sich doch jede realistische Tendenz auch hier dem Willen zu einem stilvollen Gesamtbild, dessen klare Linien nicht durchbrochen werden, unter. Jede Bewegtheit bleibt daher noch maßvoll. Die klare Vertikalordnung der Kulissen wird nicht durchteilt und setzt sich scharf gegen die ungestörte Horizontale von Spielfläche und Meerprospekt ab.

Man wird natürlich oft gerade in jener zusätzlichen Ausschmückung durch Erscheinungen und Verwandlungen, die wir uns in ihrer Vielfalt nur mühsam vorstellen können, das wesentliche Wirkungsmoment des Bühnenbildes sehen müssen.

---

[53] Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 27/4.

So spielt offenbar auch in einer Szene dieser Aufführung: „Sbarco di Venere e della sua corte condotta da Zeffiro nelle spiagge Tirrene“[54] eben diese Erscheinung der Barke der Venus eine große Rolle. Es genügt dieses Mal nicht, das Meer nur auf den Prospekt zu malen, da ja die Barke wirklich vorbeifahren muß. Man wird es also in jener Weise gemacht haben, wie es jede „Pratica“ angibt. So beschreibt z. B. Sabbattini im II. Buch Kap. VII—XXIX drei Arten, das Meer darzustellen (bewegte Leinwand, bewegte Wellenbretter, drehbare Zylinder). Kap. XXI gibt an, „wie man Schiffe oder Galeeren oder andere Fahrzeuge, die das Meer entlangfahren, erscheinen läßt“.

Da der Dekorateur ja nun nicht auf die seitlich abdeckenden Kulissen verzichten kann, ihm aber wohl die im allgemeinen bei einer Meerdarstellung verwendeten Felsen in dieser mehr idyllischen Szenerie ungeeignet erscheinen, wählt er stark realistisch, zart und kleinteilig ausgeführte Bäume. Ihre unwahrscheinliche Verbindung mit dem Meere stört dabei die Illusion keineswegs.

Nahezu die gleiche Szene mit derselben liebevollen und realistischen Darstellung der Baumkulissen haben wir in der Szene: „Avviso di Mercurio a Berecintia dea della terra et alle ninfe de campi“ des gleichen Stückes, hier jedoch mit einer eigenartigen Felsgrotte in der Mitte, deren Form aber auch jetzt im Grunde einfach bleibt und sich der letztlich nach klaren geometrischen Grundlinien gebauten Gesamtkomposition des Bildes einfügt. Eine eigenartig uneinheitliche Vermischung von realistischer Naturdarstellung und klassizistischer Architektur finden wir in Alfonso Parigis Entwürfen zu „La Sincerità Trionfante“, Rom 1640, wieder also Schauplätzen stark allegorischer Geschehnisse. Auf einem Blatt wird eine fast naturalistisch zu nennende Baumlandschaft aus Laub, Nadelbäumen und Pappeln in der 2. oder 3. Kulissenreihe von streng klassizistischen Tempelchen unterbrochen und auch der Prospekt zeigt eine Architektur vom selben Stilcharakter. Das zweite mir vorliegende Bild zeigt inmitten einer ähnlich naturalistischen Landschaft eine ebenfalls klassizistische kurze Säulenhalle.

Wir wollen damit zunächst die Betrachtung von Entwürfen des Alfonso Parigi abschließen und versuchen, die Vielfalt der Eindrücke zu ordnen und danach das für den Stilcharakter dieses Künstlers wie des Barocks der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Wesentliche festzulegen.

Wenn auch Parigi die äußeren Formen eines Bildes vom Charakter des Darzustellenden her ganz verschieden behandelt, so wird doch nie die innere Ordnung aufgelöst. Das kompositorische Grundschema ist dasselbe bei der „freiesten“ Szene, der „scena di mare“ 1637, und der geschlossensten, der „Natal de Fiori“ 1628. Es ergibt sich immer durch die zentralperspektivische Konstruktion von einem idealen Zuschauer aus und die Gegebenheit eines festen Kulissenschemas, die zusammen den Aufbau des Bildes bestimmen. Der so geschaffene Grundrahmen wird durch keine realistisch-illusionistische Tendenz durchbrochen. Denn der Realismus wirkt sich hier

[54] Auch abgebildet bei Zucker, Barock, Tf. 2a.

immer nur als Charakterisierungsmittel im einzelnen, im kleinen aus, tritt aber nicht als ein Stilprinzip in Erscheinung, das die innere Ordnung des Bildes umzuprägen vermöchte. Innerhalb des gegebenen Rahmens aber herrscht durchaus keine Formenstarrheit. Mit einer künstlerischen Beweglichkeit, die von starker Stilisierung (Felsen bei der „Fucina di Vulcano") bis zu einem gemäßigten Realismus (Bäume in den Blättern zu „La Sincerità Trionfante") reicht, zeigt Parigi, daß er noch keineswegs den Zusammenhang des Bühnenbildes mit seiner die Absichten des Textes realisierenden Aufgabe verleugnet. So stark auch schon bei A. Parigi die Idee der glanzvollen Ausstattung ist, so groß die Bemühung, den Augen des anspruchsvollen höfischen Publikums ein Fest zu bereiten, so bleibt in dieser Phase der Entwicklung das Bühnenbild doch noch dem Text verbunden, wird aus ihm gedeutet, paßt sich ihm an und unterstützt ihn durch kunstvolle Einzelheiten. Es herrscht noch eine gewisse Freiheit der Ausdeutung. Schon bald darauf, etwa 10 bis 20 Jahre später, erstarrt das Bühnenbild dann völlig in dem Schema einer festen Typenordnung.

Die schäferliche Szene findet sich in ihrer starr-theoretischen Ausprägung bei A. Parigi überhaupt nicht, am nächsten kommt ihr der Wald der Diana. Aber von real-naturhaften Vorstellungen aus gesehen, gibt diese Szene doch nur eine recht allgemeingültige „andeutende" Darstellung von Wald. Bei aller Konvention der Formen am lebensvollsten bleibt unter den freiräumlichen Darstellungen immer der Garten, der insofern gesondert zu werten ist, als sein Bild sich am stärksten aus den Bezügen zu einer natürlichen Wirklichkeit nährt, einer Wirklichkeit allerdings, die in ihrer Ausformung die Entferntheit von einem freien Naturerleben deutlich zeigt.

Dort, wo Bezüge zu realen Formen vorhanden sind, prägt sich auch der „Typ" am reinsten und unbedingtesten aus. Das zeigt auch die fast schematische, klassizistische Klarheit der Architekturen, während bei jenen Motiven, deren Ausgestaltung der Phantasie mehr überlassen bleibt (Wildnis, Meer, Wald, Felsen) bei aller Tendenz zum „Typ" manche Absonderlichkeiten nicht ausbleiben. (Verbindung von Wildnis und klassizistischen Architekturen.) Im Verlauf der Entwicklung verfallen ja auch diese Motive am ersten — im Gegensatz zum Garten — der formalen Zügellosigkeit.

Manches allerdings verrät in den freien Naturdarstellungen — andeutend jedenfalls — einen gewissen Sinn für landschaftliche Stimmungen, etwa die zart in der Ferne angedeuteten Hügelketten des „Boschareccia"-Prospektes. Das wird man dem starken eignen, künstlerischen Temperament Parigis gutschreiben müssen.

Alle Künstler aber, die wir bisher betrachteten, reihen sich doch ein in die große Linie, die das moderne Bühnenbild, fußend auf der Entwicklung des festlich-höfischen Theaters, vom Beginn des 16. Jahrhunderts an aufweist, und die etwas entscheidend Neues im Gegensatz zum Mittelalter bedeutet. Wie aber steht es mit jener Gattung, die ihre Anfänge bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts zurückführt und stofflich keiner entscheidenden

Wandlung unterworfen war, der „Sacra Rappresentazione"? Wie stellt sie sich zum modernen Bühnenbild? Gibt es bei ihr eine Landschaftsdarstellung? Wie wird das „Paradies" jetzt gestaltet?

Wir wählen als Beispiel den L' Adamo von Andreini[55]. Das Textbuch verrät: „Il gentilissimo Signor Carlo-Antonio Procaccino . . . fece le figure." Thieme-Becker berichtet über den Künstler: „Landschafts-, Blumen-, Stilleben- und Bildnismaler, geboren 1555 zu Bologna, gestorben 1603 (?) Mailand . . ." Das Todesdatum liegt hier also offenbar zu früh, trotzdem wird es sich um dieses Mitglied der berühmten Bologneser Familie handeln.

Der Schauplatz der Handlung ist das Paradies. Bereits vor Beginn des ersten Aktes steht im Textbuch in einer Form, der unbedingt Gültigkeit für den ganzen Inhalt zukommt: „La scena si finge nel terrestre paradiso." Und darunter ist dieses Paradies abgebildet[56]. Darnach besteht das Bühnenbild aus verschiedenen reliefartig hintereinander verlaufenden Streifen. Der erste Streifen ist die Spielfläche, auf der in grotesk-primitiver Weise die vier Paradiesflüsse von hinten nach vorn zulaufen. Vom zweiten Streifen an, der eine Art Rasenstreifen mit den vier Quellen unter einem Tor zeigt, ist offenbar alles gemalter Prospekt. Der dritte Streifen: eine Rabattenordnung mit Zypressen, und der letzte ein gebirgiger Hintergrund. Das alles ist ohne jede Rücksicht auf perspektivische Gesetze dargestellt und ohne jede seitliche Abgrenzung. Aus den weiteren Abbildungen des Textbuches läßt sich nun schließen, daß es sich bei dieser Zeichnung um die Grundszenerie handelt, die wahrscheinlich stellenweise durch Versatzstücke verändert wurde, und auf der sich an verschiedenen Orten der Bühne entsprechend dem alten simultanen Prinzip die verschiedenen Handlungen abspielen. Diese Annahme wird unterstützt durch die Feststellung, daß sich keine Hinweise auf Szenenveränderungen im Text finden und auch die „Beschreibung" in nichts auf das Technische eingeht. Bei aller Freiheit, die sich in den Textabbildungen findet, läßt sich doch zumeist der Hintergrund der Hauptszenerie wiedererkennen.

Wir haben hier also eine seltsame Vermischung alter und neuer Elemente. Das Alte: e i n Bühnenbild für die ganze Aufführung, auf dem sich an verschiedenen „Orten" die Handlung zuträgt; das Nachwirken simultaner Tendenzen in der panoramamäßigen Vielfalt des Paradieses; keine Kulissen, d. h. auch keine eigentlich seitliche Abdeckung, sondern wahrscheinlich nur Spielfläche und gemalter Prospekt; reliefartige Anordnung; völliger Verzicht auf die Wirkung der Perspektive. Das Neue: die Verwendung eines gemalten Prospektes.

Somit erweist sich hier das geistliche Schauspiel als wesentlich traditionsgebundener und bildet eine eigene Entwicklung neben der „modernen" Bühne. Daß auf letzterer allerdings vorrenaissanceistische, mittelalterliche

---

[55] L' Adamo, Sacra rappresentazione di Giovanni Battista Andreino Milano 1613.

[56] Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 25/3.

Züge noch vorhanden sind und immer wieder durchscheinen, beweist z. B. auch Buontalentis Blatt des zweiten Intermediums für 1589 (Streit der echten und falschen Musen).

Eine dritte Linie, deren Erwähnung man vielleicht in diesem Zusammenhang vermissen würde, ist der strenge Klassizismus (wiederum humanistisch-antik begründet) des Palladio (feststehende Dekoration, antike Szenenwand), der aber ohne Fortwirkung bleibt und keine Beziehung zu unserer Fragestellung hat[57]. Zukunftsbedeutsam bleibt nur jene Entwicklung, deren Gang wir von Serlio an über Buontalenti und die Parigi verfolgten, und die zu dieser Zeit europäische Geltung gewinnt. Denn der Deutsche Furttenbach und der Engländer Inigo Jones empfangen ihre entscheidenden Eindrücke von Giulio Parigi. Ihnen wenden wir uns im Folgenden zu, jedoch nicht, ohne vorher die Ergebnisse dieses Abschnittes zusammenzufassen.

Antike Götterwelt, christlich-mythische Figuren (Lucifer) und reine Allegorien (die Welt, die Elemente) erfüllen die Handlung, die zumeist einen antiken Sagenstoff verwendet oder ihn jedenfalls zur Verherrlichung irgendeines Fürstenpaares umdeutet, und prägen den Charakter des mythischen Schauplatzes. Daraus ergibt sich die Art der Naturdarstellung und aus der immer wiederkehrenden Forderung nach bestimmten Schauplätzen ihre Ausbildung bestimmter, aber in sich im einzelnen abgestufter Typen. Innerhalb der landschaftlichen Typen ist die Sonderstellung des Gartens klar erkennbar. Sie ist v. a. durch den Zusammenhang mit dem lebendigen Vorbild bestimmt. Die realen Züge des Gartens erfahren im Bühnenbild eine Stilisierung, Übersteigerung, Häufung und im Zusammenhang damit teilweise auch Vergröberung ihrer Formen, eine Verwandlung also, welche die Bühne nach dem ihr innewohnenden Urgesetz zu jeder Zeit, die sich nicht gerade auf einen absoluten Bühnennaturalismus versteift, mit den Formen der Wirklichkeit vornimmt. Im allgemeinen sehen wir im Renaissancegarten mehr die großräumige, durch Teppichbeete und Rabattenordnungen aufgeteilte Fläche (Villa Madama)[58]. Das Bühnenbild aber teilt ungern die Grundfläche auf, es hat ja eigentlich nur auf dem Prospekt die Möglichkeit dazu, und der Prospekt verlangt großangelegte Formen. So bemächtigt sich das Theater v. a. der frührenaissanceistischen Form des Statutengartens als Ausdruck antiker Vorstellungen (Villa Capranica)[59]), bereichert und wandelt sie vielfach ab und architektonisiert sie auch mehr als das offenbar in der Wirklichkeit der Fall war.

Ebenso wenig wie das Bild des Gartens seine gestaltenden Kräfte aus einem selbständigen Naturerleben schöpft, ebenso wenig wirkt ein solches auf die Gestaltung der freieren Landschaftsmotive. Man kann daher von einem eigentlichen Landschaftsbild nicht reden, wenn man darunter das Bild einer idealen oder bestimmt charakterisierten Landschaft versteht mit aller

---

[57] Vgl. Zucker, Barock S. 5.

[58] Gothein, I. Bd., Abb. 166.

[59] Gothein, I. Bd., Abb. 160.

Vielfalt und Bildhaftigkeit einer solchen, ein Bild also, wie es für die Malerei dieser Zeit selbstverständliche Möglichkeit war. Man arbeitet hier gleichsam nur mit naturhaften Formen als Utensilien zum Bau einer jenseits real-landschaftlicher Möglichkeiten liegenden mythischen Welt.

Die Unterschiede innerhalb dieses für alle gleichermaßen geltenden Rahmens sind sekundär. Die Formenwelt ist überall dieselbe und wird nur entsprechend den Unterschieden der künstlerischen Temperamente und unter gewissen Zeitstilströmungen straffer oder lockerer, einfacher oder vielfältiger behandelt. Es ist dasselbe wie innerhalb der klassizistischen (und als solche gemeinsamen) Formenwelt der Architekturen, nur daß beides nicht immer zusammengeht (Alfonso Parigi stellt strenge Architekturen in sehr gelockert behandelte Landschaften).

(Daß auch Realismus noch kein Beweis für ein eigenes Landschaftserleben ist, bewies Serlio, für dessen Entwürfe ja theoretisch-humanistische Erkenntnisse grundlegend waren.)

Man mag für diesen in Typen sich festlegenden Formalismus des Bühnenbildes schließlich wie Gregor und andere die Schuld in der Beengung durch das System strenger Zentralperspektive sehen. Wohl nur teilweise mit Recht. Denn daß dieses System Möglichkeiten zu einer wesentlich anderen künstlerischen Gestaltung bot, dafür ist Inigo Jones ein Beweis, wie wir im Folgenden sehen werden.

III. Kapitel.

Die Übernahme und Weiterbildung der Typen in England, Deutschland und Holland.

Es ist schwierig, Inigo Jones[60] zu betrachten, ohne auf die Situation des englischen Theaters dieser Zeit näher eingehen zu können. Jones brachte den Engländern aus Italien die italienische Bühne als Gesamtform. Er übernahm die technischen Einzelheiten wie Perspektive, Dekoration, Beleuchtung usw. Unter dem italienischen Einfluß wandte man sich jetzt ferner auch von den realistischen Stoffen ab und mehr allegorisch-mythischen und schäferlichen zu. Die „masques" entsprechen den Intermezzi. Großer technischer Apparat, Verwandlungen, Musik, Tanz und Gesang kennzeichnen sie. „Wie die court masque zur Zeit der Stuarts geworden war, hob sie einen Fastnachtsgebrauch von dionysischer Freiheit auf das künstlerische Niveau eines bildnerischen Werkes, das für alle Sinne mit allen Sinnen wirkte."[61]

„Jetzt hüllt die Kunst der Dichter, wie Ben Jonson und Davenant diese beliebten Situationen (nämlich: den tänzerischen Zug phantastisch Maskierter) in das Gewand der Fabel"[61]. Der Tanz (Musik und Rhythmus) ist nach Fischel das wesentliche Element dieser Spiele. Das italienische Erbe „löste sich in der barocken Freiheit des Nordens zu neuer Renaissance".

Was hier für die englische Renaissance im allgemeinen gilt, das gilt für das Bühnenbild und gerade das landschaftliche Bühnenbild im besonderen. Verbindung des italienischen Vorbildes mit nordischer Naturfreudigkeit, das ist die Formel, mit der wir das Wesen von Jones' Landschaftsdekorationen vorausnehmen können. Bei ihm, der als Maler vor allem Landschaftsstudien betrieb, finden wir eine Freude am landschaftlichen Bühnenbild wie bei keinem Italiener, und ebenso vergeblich suchen wir in Italien eine solche Vielfalt der landschaftlichen Stimmungen (die verschiedenen Jahreszeiten, Nachtstücke) wie bei Jones.

Das Bildmaterial, von dem wir ausgehen, findet sich vor allem in der Veröffentlichung der Walpole-Society[62].

Es wird nicht gelingen, bei Jones eine Entwicklung aufzuzeigen, etwa im Sinne einer Linie von italienisierenden bis zu eigenen, „englischen" Entwürfen. Italien hat das technische Handwerkszeug geliefert und starken Einfluß geübt. Das hindert nicht, daß zu jeder Zeit Eigenes bei Jones

---

[60] 1573 (London) — 1652.

[61] Fischel: Jones, S. 108/9. Ferner als Literatur benutzt: J. Alfred Gotch: Inigo Jones, London 1928.

[62] S. B.

durchbricht. Neben „italienischen" Entwürfen, ja geradezu Abschriften aus dem Italienischen, findet sich so Reifes und Eigenartiges wie die „Luminalia"-Entwürfe 1640.

Betrachten wir einmal die Zeichnung „Insel Delos" für „Florimene" 1635 (Fischel, Abb. 27, S. B. Abb. 243). Die Beschreibung[63] lautet: „the scoene was discovered consisting of Groves, Hils, Plaines, and here and there scattering, some shepheardscottages, and a farr off, to terminate the sight, was the mayne Sea, expressing this place to be the Isle of Delos."

Man vergleiche einmal diese Beschreibung mit der Serlios für die scena satirica und man wird, mit Ausnahme des Meeres, das auf dem Prospekt zu sehen ist, alles wörtlich wiederfinden. Und tatsächlich erkennen wir auch bei Betrachtung der Zeichnung eine auffallende Ähnlichkeit mit der Darstellung der scena satirica, eine Ähnlichkeit, die allerdings mehr im einzelnen als in der Gesamtanlage liegt. Denn hier bei Jones ist alles viel weiträumiger und großzügiger. Der großflächige Spielraum, der weite Himmel (für Jones ist die Einbeziehung des Himmels in den Bühnenraum charakteristisch), das Meer, dessen Horizont unverdeckt ist, lösen den Raum in einer grundlegend anderen Weise auf als das Serlio schon stilmäßig möglich war.

Der großzügige Realismus jedoch, mit dem die Baumkulissen, unterbrochen von Schäferhütten, gegeben sind, der (auch bei Vitruv vorkommende) Waldquell- überhaupt diese bei allem Realismus doch etwas unwirkliche ich möchte sagen: theoretische Landschaft, das sind wieder Dinge, die für die italienische Schäferszene typisch sind und die hier in einer Form wieder auftauchen, daß es gar nicht zweifelhaft sein kann, daß hier — wenn auch vielleicht nicht Serlio oder Genga selbst — so doch eine andere italienische Szene unmittelbares Vorbild gewesen sein muß. Diese Pastoralszene war ja auch ein fester Typ, so daß es gleich ist, ob wir den Zusammenhang mit einem bestimmten Künstler oder mit dem Typ schlechthin nachweisen. Man mag diese Bemühung um den Abhängigkeitsnachweis nicht mißverstehen. Diese Abhängigkeit von der italienischen Bühne ist vorhanden, richtiger: die ganze italienische Bühne wurde ja übernommen. Wie ihre Elemente durch einen großen Künstler frei verwertet und umgestaltet werden, das zu sehen, ist bei Inigo Jones das Reizvolle. Wir haben absichtlich an den Beginn der Betrachtung ein Blatt gestellt, das mit am stärksten „italienisch" unter Jones' Zeichnungen ist.

Eine unmittelbare Abhängigkeit, die auch in dem Werk von Simpson und Bell (S. 125) bestätigt wird, läßt sich nachweisen bei der Zeichnung „The way to the seat of honour" (S. B. Abb. 339) für Davenants „Salmacida Spolia" 1640. Und zwar dient hier der von uns besprochene Entwurf von Alfonso Parigi: „Grotta di Vulcano" zum Vorbild. Aus

---

[63] W. J. Lawrence, The Elizabethan Playhouse and other studies, 1912, S. 48.

der Beschreibung der englischen Zeichnung[64]: „On either side four wings each composed of a lofty cliff of rock, with bushes growing on the ledges and, on the tops, trees, mostly firs. In the background an isolated conical hill, its top also clothed with fir trees ..." Zu dieser Zeichnung ist sonst nichts zu sagen, die Kopierung der Parigi-Vorlage ist nahezu vollständig. Die weitgehende Übernahme eines italienischen Vorbildes, die wir für die „Insel Delos" annahmen, gewinnt damit weiterhin an Wahrscheinlichkeit. Ein zweites Beispiel für Verwendung einer Vorlage (das bei S. B. nicht erwähnt ist) findet sich in der Szene „A storm and tempest" (S. B. 323), welche die ebenfalls oben besprochene Szene „Tempesta commossa da Amore" von A. Parigi für die „Flora" des Salvadori 1628 nahezu unverändert übernimmt. Aber auch Giulio Parigi dient als Vorlage. S./B. weisen auf die Beziehung der Szene „Eine indische Landschaft" für Davenants „Tempel der Liebe" 1635 zu Giulio Parigis „Schiff des Vespucci" (4. Intermedium zum „Urteil des Paris" 1608) hin. Ohne Zweifel hat Jones die phantastischen Formen der Felsen und die seltsame palmenartige Vegetation diesem Blatte entlehnt. Er hat also offenbar das, was aus seinem italienischen Skizzenbuch verwendbar war, bei passender Gelegenheit bedenkenlos verwertet.

Eine eigenartige Form von schäferlichem Schauplatz zeigt die Zeichnung für ein französisches Hirtenspiel von unbekanntem Verfasser, 1626 (S. B. 67). Die vier Kulissenpaare stellen hauptsächlich strohgedeckte Hütten dar, aber rechts vorn mit einem korinthischen Portikus und links vorn ein Haus mit einer Loggia. Der Hintergrund zeigt ähnliche Baulichkeiten und entferntstehende Hütten. Sollte nicht diese klassizistische Architektur, die wir hier so unvermittelt ausgerechnet in einer Schäferspielszenerie finden, wieder darauf hinweisen, daß dieses Stück im Altertum spielt, oder daß zumindest wieder für antik-mythische Gestalten ein passender Schauplatz geschaffen werden sollte? Ein Textbuch, dem das zu entnehmen wäre, ist gerade hier nicht vorhanden, aber nach unseren Erfahrungen bei den Parigi können wir diesen Schluß mit ziemlicher Sicherheit ziehen. Übrigens ist hier, ähnlich der scena satirica, der untere Rahmen des Proszeniums, der eine Mauer aus unbehauenen Steinen zeigt, dem Bilde sinngemäß angepaßt.

Den Renaissancegarten stellt Jones nicht nur in der uns von Italien bekannten Form als architektonisch aus Heckenwänden gebauten Raum dar, sondern auch als durch Beete aufgeteilte Flächenordnung, als Parterre. Die erstere Form ist zu finden in einer nur zum Teil durchgeführten Skizze für Ben Jonsons „Triumph des Neptun" 1624 und trägt seltsamerweise den Titel „ein Meerespalast, das Haus des Okeanus" (S. B. 65). Stofflich handelt es sich also gar nicht um eine Gartendekoration, wir nehmen trotzdem das Blatt unter diesem Namen in unsere Betrachtung auf, weil die formalen Elemente durchaus die des italienischen Renaissancegartens sind. Interessant ist aber doch die Feststellung, daß diese Formenelemente so wenig „natureigen" und „gartentypisch" sind, daß sie sich auch in einem ganz ande-

---

[64] S. B., S. 124.

ren Rahmen verwenden lassen. Der bindende und verbindende Untergrund aber, der diese unbegrenzte Verwendung gestattet, ist wieder die mythische Beziehung des Schauplatzes. Wieder erfahren wir, daß dem Bühnenbildner dieser Zeit nicht die Vorstellung „Garten" oder „Haus" oder „Palast" in erster Linie darstellungswichtig ist, sondern die Vorstellung „mythischer Schauplatz", und zwar gestuft und abgetönt nach Art und Rang der vorkommenden Götter und Gottheiten, oder etwa „schäferlicher" Schauplatz, der auch wiederum mehr oder weniger irdisch sein kann.

Welches sind nun die Formen, die hier so allgemeingültig verwendet werden? Wir sehen auf diesem Blatt dreifach hintereinander geordnete, zweistöckige Architekturen mit offenem Bogen. Allegorische Gestalten sind die Träger der Architrave. Oben auf dem Mauerwerk sitzen blasende Tritonen. Wenn auch, bedingt wohl durch die Flüchtigkeit der Skizze sich strenge klassizistische Formen nicht ablesen lassen, so weist doch die ganze Anordnung zusammen mit den ionischen Proszeniumspfeilern stark darauf hin, daß solche gemeint sind. Anklänge an die Buontalenti zugeschriebene Skizze einer Gartenarchitektur verbinden sich mit den etwas strengen Tendenzen Giulio Parigis. In so überkommener Weise verwendet Jones diese offenen Architekturen fast nirgends sonst.

Das Blatt, das die zweite Gartenform zeigt, gehört zu den „Jahreszeiten"-Blättern für die Intermedien zu „Florimene" 1635 (S. B. 247), „Frühling" genannt. Eine Deutung dieses Bildes im Hinblick auf seine technische Durchführung wird nicht gelingen. Man sieht nämlich durch einen sehr schmalen Architekturrahmen (Proszenium?) in starker Aufsicht auf den Garten, dessen Vordergrund die Parterreanordnungen mit Fontänen zeigt, in der Mitte des Hintergrundes, den Fluchtpunkt verdeckend, einen Pavillon mit einer Statue, und seitlich, nur umrißartig angedeutet, Laubenarchitekturen.

Muß es sich hier nun um ein italienisches Vorbild handeln? Keineswegs. Szenenbilder mit dieser Art der Parterreeinteilung sind uns bis zu Jones' italienischer Zeit dort nicht bekannt. Wohl aber kennt der englische Renaissancegarten auch durchaus diese Formen, z. B. der Garten von Wilton-House (Hortus Pembrochianus 1615 erbaut)[65]. Ich erwähne gerade ihn, weil möglicherweise er zum Vorbild dieses Blattes gedient haben könnte. Inigo Jones hat nämlich an ihm wahrscheinlich mitgearbeitet als Gestalter einer Grotte.

Die Blätter zu den Intermedien 1635 zeigen die Jahreszeiten. Wir haben also ferner noch Sommer, Herbst und Winter. Hier zeigt sich nun zum ersten Male eine starke Bemühung um das Stimmungsmäßige der Landschaft, um die Schaffung eines aus starkem Naturerleben erwachsenen Landschaftsbildes. Die Zeichnungen muten uns wie reine Landschaftsskizzen an. Ihre technische Durchführung ist daher auch kaum zu deuten. Ich möchte annehmen, daß es sich nur um gemalte Prospekte handelt, „die durch ihren

---

[65] Gothein, 2. Bd., S. 69 u. ff. u. Abb. 354.

Glanz und Wechsel überraschen"[66]. Wir kennen den Bühnengrundriß für 1635. Es wurden in der Tiefenrichtung dekorierbare Winkel verwendet, die Hinterbühne zeigt Vorrichtungen zur Hängung mehrerer Prospekte. Offenbar hat man sie, wie auch Fischel annimmt, rasch und vielfach gewechselt und dadurch mancherlei Verwandlungen hervorgerufen. Die Skizzen können wohl nur in sehr geringem Maße eine Vorstellung der wirklichen und offenbar sehr prächtigen Ausführung geben. Aber doch läßt sich erkennen, wie mit feinsten Mitteln der Unterschied der Jahreszeiten kenntlich gemacht wird. Der „Sommer" (S. B. 249) zeigt unter einem hohen Himmel eine weite, nur leicht gewellte Landschaft mit eingezäunten Feldern, Heuhaufen, Baumgruppen und einem Fluß, der vom Hintergrund unter dem Doppelbogen einer Brücke durch den Vordergrund rechts fließt. Schon eine zarte waagrechte Strichelung wirft über das Bild den Schleierdunst von sommerlicher Hitze. Im Gegensatz dazu stehen die viel stärker konturierten Formen etwa der spitzig-kahlen Äste auf dem „Winter"-Blatt (S. B. 246), das auch auf die weite Fläche verzichtet und im Motiv mehr die Trostlosigkeit einer sehr hügeligen, einsamen Landschaft wählt. Und im „Herbst" wiederum (S. B. 250) schafft Jones, diesesmal mit detaillierender Feder, die ganze reife Überfülle dieser Jahreszeit. Eine sehr weite Landschaft mit Weinhängen, im Hintergrund ein See, an dessen jenseitigem Ufer Häuser stehen, in der Ferne des Horizontes Bergketten, im Vordergrund eine Weinlaube und Weinfässer, alles das „to express the propriety of Autumne"[67].

Wir mußten diese Blätter zunächst einmal als reine Zeichnungen nehmen, denn unsere Kenntnisse von ihrer Umsetzung in das Szenenbild sind wieder ganz unzulänglich und es scheint doch fraglich, ob man nicht auf der Bühne mit wesentlich gröberen und augenfälligeren Mitteln gearbeitet hat, ja arbeiten mußte, als sie in diesen intimen Blättern zum Ausdruck kommen.

Bedeutsam ist aber, daß zum ersten Male die Landschaft für das Bühnenbild erobert wird, ein Schritt, der nur von einem Künstler getan werden konnte, dessen Tätigkeit sich gleichermaßen fast auf alle Arten der bildenden Kunst erstreckte, und der somit als L a n d s c h a f t s m a l e r die Grenzen und Traditionen des B ü h n e n b i l d n e r s durchbrechen konnte, ein Schritt ferner, der nur in einem Lande geschehen konnte, das die romanischen Anregungen frei verwertete und mit jenem Zauber nordischen Naturerlebens verband, für den uns in der Dichtung etwa der „Sommernachtstraum" gültiges Zeugnis bleibt, und der wohl seinen stärksten Ausdruck bei Jones in der „Luminalia"-Nachtszene fand. Und wenn auch vielleicht bei der Schaffung dieser Blätter der Landschafter den Bühnenbildner etwas in den Hintergrund drängte, so wurde doch die heilsame Verbindung vollzogen.

Wir kommen jetzt noch einmal auf die Aufführung der „Salmacida Spolia" von Davenant 1640 zurück. Wichtiger nämlich als die Kopien

---

[66] Fischel, Jones, S. 116.

[67] „Discription", p. 14. S. B., S. 101.

italienischer Vorlagen für diese Aufführung ist die Szene II derselben (S. B. 328), die in gewissem Maße auch die „Jahreszeiten"-Blätter erläutert. Der Prospekt zeigt nämlich wieder eine ähnliche, reiche Landschaft. Im Vordergrund des Prospektes Felder voll reifen Kornes, dahinter ein welliges Land mit Ortschaften und mancherlei Buschwerk, am Horizont Berge. Dem Prospekt vorgesetzt sind vier Kulissenreihen schlanker, dicht belaubter Bäume. Um ihre Äste ranken sich Weinreben, mit vollen Trauben behangen.

Aus der Beschreibung (S. B. S. 121): eine Landschaft „with all such things as might expresse a Country in peace, rich and fruitfull". Also die freie Landschaftsidylle auf dem Prospekt, wieder diese sehr weite, ausgesprochene „Wanderlandschaft". Und davorgesetzt die vier Kulissenpaare, genau wie wir sie uns — was auch aus dem Grundriß hervorgeht — vor die „Jahreszeiten"-Blätter gesetzt denken müssen. Hier wird ein Unterschied zu den italienischen Szenenbildern deutlich. Die Italiener komponieren im allgemeinen doch den Prospekt mit den Kulissen zusammen — deswegen läßt sich auch der Ansatz des Prospektes oft so schwer bestimmen. Der Künstler Jones gerät hier aber in einen Konflikt mit den Möglichkeiten seiner Bühne. Seine souveräne Behandlung der Landschaft, die auf die Bemalung des Prospektes beschränkt bleiben muß, scheitert an dem starren Kulissensystem. Die Folge ist, daß auf solchen Blättern ein deutlicher Bruch spürbar ist zwischen konventioneller Kulissendarstellung und der unendlichen Vielfältigkeit der Prospektzeichnung und damit die Geschlossenheit des Raumes — für die Italiener so wichtig — aufgelöst ist. Zwar zeigt auch Alfons Parigi einmal Florenz als Prospekt hinter Baumkulissen, aber dort in der von der Renaissancebühne überkommenen Form des Stadtreliefs, während die „Wanderlandschaft" Jones' mit ihrer barocken Raumtiefe auch die Raumeinheit erfordert.

Und noch ein zweites ist wichtig. In der Beschreibung dieser Szene ist von Zephyrus, der erscheint, von Concordia und von dem „guten Genius Großbritanniens" die Rede. Sollte man also nicht ein Szenenbild erwarten, das unseren Definitionen vom „mythischen" Schauplatz mehr entspricht? Nein, denn die nationale Verherrlichung Englands, um die es sich hier handelt und der auch die Allegorien zu dienen haben, findet in dieser Szene ihren Ausdruck in einer idealen englischen Landschaft. Das ist das Bedeutsame. Zwar stellt das oben erwähnte Bild von Alfonso Parigi das Florenzer Stadtbild zum Zwecke einer Verherrlichung von Florenz dar, niemals aber fanden wir im italienischen Bühnenbild die ideale italienische Landschaft.

Die für Inigo Jones so charakteristische Bezeichnung der „wandering beauty"[68] findet in diesem Blatt wohl ihr gültigstes Beispiel. Durch die Allee der Baumkulissen wird der Blick auf die mit starker Aufsicht dargestellte Landschaft geleitet. Diese starke Aufsicht — schon das „Frühlingsblatt" besaß sie — ist auch neu und für Jones bezeichnend. Erst bei Bur-

[68] Fischel, Jones, S. 116.

nacini finden wir sie in ähnlich starker Weise beim hochbarocken Garten wieder. Die Landschaft liegt dem Beschauer eigentlich zu Füßen, sie ist weniger durch charakteristische Einzelheiten als durch die Vielfalt der Motive (Stadt, Dörfer, Felder, Berge) ausgezeichnet, die gleichsam sagen soll: das alles ist England. Nur sehr schwer vermag die Phantasie sich diese mit feinster Feder gegebene Zeichnung in Farbe umgesetzt zu denken. Der große Reiz des Blattes liegt gerade in der behutsamen zeichnerischen Ausführung.

Mancherlei verschiedene Technik finden wir bei Jones. So steht im Gegensatz zu dieser Zeichnung z. B. die grobe Skizzenhaftigkeit der Parigikopie „The way to the seat of honour“ (S. B. 339), die mit Grau gewischte Federzeichnung für ein französisches Schäferspiel (S. B. 67) und die breite Tuschtechnik der „Luminalia“-Szene (S. B. 308). Immer ist zu beobachten — bei den „Jahreszeiten“ wiesen wir darauf hin —, in wie geschickter Weise er die Technik seinen Absichten dienstbar macht.

Das großartigste und kühnste aber unter allen seinen Bühnenbildern ist die „Nacht“-Szene (Szene I) für William Davenants „Luminalia“, 1638.

Wir besitzen zwei Blätter, das eine zeigt die Gesamtszene (S. B. 308), das andere nur den Prospekt (S. B. 309). Die Gesamtszene stellt sich folgendermaßen dar: vier Paar dichte, dunkle Baumkulissen. Im Hintergrund eine ruhige Wasserpartie, in der sich das jenseitige Ufer spiegelt. Dieses Ufer ist bestanden mit dunklen Wäldern. Der Vollmond steht tief am Horizont und spiegelt sich im Wasser. Das zweite Blatt, das den Prospekt noch einmal in aller Deutlichkeit zeigt, weicht kaum davon ab. Wichtig und charakteristisch scheint mir dazu auch folgendes aus der Beschreibung (S. B. S. 15): „a Scene, all of darknesse, the neerer part woody, and farther off more open with a calme River, that tooke the shadowes of the Trees by the light of the Moone, that appear'd shining in the River; there being no more light to lighten the whole Scene than served to distinguish the several grounds, that seemed to run farre in from the eye, with this Scene of darknesse was heard the voyces of Birds of Night.“

Bekannt geworden als das klassische Beispiel für die Verbindung von Theater und bildender Kunst ist die Feststellung Fischels[69], daß für dieses Blatt die „Flucht nach Ägypten“ von Elsheimer 1609 (München, Alte Pinakothek) in Gestalt des Nachstiches von Hendrik Goudt zum Vorbild gedient habe. Ob die Einwirkung so unmittelbar ist, wie Fischel meint, ist wohl kaum mit Bestimmtheit zu sagen. Feststellen läßt sich nur, daß die Nachtstücke nach Elsheimer durch die Stiche Goudts in Holland sehr beliebt waren und viel nachgeahmt wurden. Und ebenso wie die Landschaftsbilder Jones' ohne Zweifel stark unter dem Einfluß der Holländer stehen, wird er auch die Manier der Nachtstücke von ihnen übernommen haben. Simpson und Bell führen aus (S. 115), daß der Einfluß von Rubens in diesem Blatte seinen Höhepunkt erreiche, weisen auch auf die ohne

---

[69] Fischel, Jones, S. 134, vgl. auch Rolf Badenhausen: Theater und bildende Kunst, in „Abendblatt“ München, vom 15. Februar 1934.

Zweifel vorhanden gewesenen persönlichen Beziehungen zwischen Rubens und Jones hin und auf die interessante Tatsache, „that the innovations of the Father of Modern Landscape [Rubens] received an immediate welcome and adoption in the country afterwards destined to lead in this branch of art [England]“.

Auch diesen Ausführungen ist entgegen zu halten, daß man mit der Vorstellung der unmittelbaren Abhängigkeit von bestimmten Künstlern vorsichtig sein muß. Mehr als die selbstverständlich vorhandene Beziehung zu den holländischen Landschaftern des frühen 17. Jahrhunderts darf wohl kaum festgelegt werden. Als wesentlicher Kern aber ergibt sich aus dem allen, daß Jones' Werk einzugliedern ist in eine vom Norden her bestimmte künstlerische Welt, daß damit das Bühnenbild erstmalig zu einer nicht mehr von Italien allein her bestimmten Form kommt, und daß diese Wandlung im Landschaftsbild der Bühne sich vollzieht.

Dabei verändert das ganz neuartige Motiv keineswegs die technischen Gegebenheiten der alten Bühne. Das System der Bühne, vier Kulissenpaare und der Prospekt, lassen sich wohl unterscheiden. Wie fast immer bei den nicht italienisierenden Blättern von Jones, liegt der eigentliche Schwerpunkt in der malerischen Gestaltung des Prospektes, während die Kulissen sich um die Illusion kompakter, dunkler Baummassen bemühen. Der Reiz liegt im rein Stimmungsmäßigen. Zum ersten Mal zeigt sich hier das Bühnenbild in einer Linie mit der gleichzeitigen Bildmalerei, eben weil es bestimmte Anregungen derselben unmittelbar verwertet.

Seltsamerweise wird diese kunstgeschichtliche Bedeutung von Jones' Landschaftsblättern in der Literatur fast immer übersehen. Fast nie findet sich im Zusammenhang der englischen Landschaftsmalerei der Name Jones genannt. Man prägt ihn gern zum Architekten strengen Stiles nach italienischem Vorbild. Viel wichtiger aber ist die Übernahme und Verwertung der holländischen Anregungen in den Landschaften, denn aus ihnen läßt sich der nordische Zug seines Künstlertums und der vorwegnehmende Beginn der englischen Landschaftsmalerei deuten.

Die Schließung aller Theater durch die Puritaner im Jahre 1642 unterbricht abrupt die angebahnte Entwicklung. Die Frage also, ob Jones wirklich der Beginn eines neuen, großen Theaterstils gewesen wäre, bleibt hypothetisch. Wir sehen heute in ihm die einzelne, große Leistung, die Leistung des Genies, das in der Entwicklung des Theaters bis ins 18. Jahrhundert nicht seinesgleichen hat. Und diese Leistung liegt auf dem Gebiet des landschaftlichen Bühnenbildes. Er durchbricht — was auch den Deutschen nicht in diesem Maße gelingt — die italienischen Schemata. Er schafft ein Bühnenbild, das dem ideal-romantischen Landschaftsstil der Holländer entspricht, im wesentlichen von ihm herkommt. Nicht immer gelingt allerdings die Synthese mit den technischen Voraussetzungen der Bühne, dann bleibt die Landschaft zu sehr Bild, wird nicht „Raum“. Wo aber die Synthese gelingt wie in der „Luminalia“-Nachtszene, stößt er zu etwas motivisch und formal ganz Neuem vor, mit der Tendenz „to expresse“ (jenes Wort, das sich am Schluß der „Beschreibungen“ immer wieder findet), mit der

Fähigkeit, den Effekt einer großen Gesamtstimmung zu erzielen, eine Möglichkeit, bis zu der die immer aus bestimmten, konkreten Formenelementen komponierenden Italiener nicht gelangen konnten.

Auch Joseph Furttenbach d. Ä. ist, jedenfalls was das Theater betrifft, ein Schüler Giulio Parigis.

Joseph Furttenbach ist 1591 in Leutkirch geboren. Er verbrachte etwa 10 Jahre (über die Dauer herrscht Unklarheit) in Italien, so in Mailand, Genua und Florenz. 1621 ließ er sich in Ulm nieder, wo er neben architektonischer Tätigkeit (auch einem Theaterbau) seine Erfahrungen und Erkenntnisse in einer Reihe theoretischer Schriften niederlegte. In Ulm starb er auch im Jahre 1667.

Für uns sind von seinen Schriften bedeutsam:

1. Newes Itinerarium Italiae 1627, Jonas Laur, Ulm
2. Architectura civilis 1628 ebd.
3. Architectura recreationis 1640 bei Schultes, Augsburg
4. Mannhaffter Kunstspiegel 1663 ebd.

Der wesentliche Unterschied zu Inigo Jones besteht darin, daß Furttenbach viel mehr Techniker, Konstrukteur, „Bastler" ist als Künstler. So konnte er für Deutschland keineswegs das werden, was Jones für England wurde. Er bleibt im wesentlichen Vermittler der italienischen „inventiones". Sein ganzes theoretisches Schaffen ist vor allem Verwertung der italienischen Erfahrungen und geht kaum über das im „Itinerarium" als Frucht seines italienischen Aufenthaltes Dargelegte hinaus.

Für unsere Fragestellung bedeutsam ist seine Tätigkeit als Gartenarchitekt. Schon im „Itinerarium" nehmen die Beschreibungen prachtvoller Gärten einen großen Raum ein, und später gibt er selbst ausführliche Anweisungen zu Gärten jeder Art, für das Bürgerhaus, die Schule, den Palast.

Vor allem wichtig sind für uns aber die theater-theoretischen Abschnitte seiner Schriften, seine Entwürfe für Gartenszenen auf der Bühne und für Theatervorhänge.

Über Furttenbachs Gartenentwürfe gibt es eine Arbeit von Senta Dietzel[70], die alles auf den Garten Bezügliche, auch die Bühnenentwürfe, behandelt. Gerade diese Zusammenstellung der verschiedenen Entwürfe erleichtert uns die Deutung der Beziehungen von Garten und Gartenszene und zeigt uns, wieweit die Gartenszene Elemente des wirklichen Gartens übernehmen kann und wieweit sie andererseits von der Bühnentechnik her bestimmten Gesetzen unterliegt.

Dabei läßt sich grundsätzlich — mit einer über Furttenbach hinausgehenden Gültigkeit — festlegen:

Die ganze vielfältige Entwicklungsgeschichte des Gartens, seine durch Zeit- und Nationalstil, sowie durch seinen jeweiligen Zweck — als Garten des höheren oder niederen Adels oder des Hofes — bedingten Abwandlungen spiegeln sich in der Gartenszene auf dem Theater nur in einem ganz

---

[70] Senta Dietzel: „Furttenbachs Gartenentwürfe", Nürnberg 1928.

geringen Maße. (Erst den Galli-Bibiena gelingt es, das Bild eines hochbarocken Gartens als solchen wirklich nahezu als ganzheitliches Bild auf die Bühne zu zaubern.) Vor allem muß ja zwangsläufig der so charakteristische, vielfältige Formen- und Figurenreichtum des Parterres fehlen, der höchstens auf dem Prospekt und auch dort meist in vereinfachter, „stilisierter" Form angedeutet werden kann. Zwar hat ziemlich wirklichkeitsnah Inigo Jones einmal in einem der von uns besprochenen Blätter für die Intermedien zu „Florimene", 1635 (S. B. 247) eine solche Parterreanordnung — auch nur als Prospektdarstellung — gegeben. Bezeichnend aber war, daß wir gerade diese Szene in ihrer technischen Durchführung nicht zu deuten vermochten. Das große Grundgesetz der Bühne, das immer eine gewisse Vereinfachung, Stilisierung, großflächige Anlage erheischt, hält sich auch hier lieber an eine Norm und vermag nicht den feinen Abwandlungen der Entwicklung im einzelnen nachzugehen.

Der wesentliche Zug Furttenbachscher Gartenentwürfe, die Auflösung der Fläche, kann nicht oder doch nur in sehr geringem Maße — eben auf dem Prospekt — wiedergegeben werden, denn die Spielfläche kann ja nicht aufgelöst werden, sie wird immer mehr oder weniger „Sandplatz" bleiben. Die Gestaltung wird sich daher vorwiegend auf die seitlichen Heckenbegrenzungen (Kulissen) beschränken. Dadurch entsteht hier wie auch bei den Italienern der Eindruck eines Gartenraumes, bei dem die Füllung, nämlich die Parterre-Anordnung herausgenommen ist. Der Bühnengarten bleibt somit zu dieser Zeit wesentlich architektonischer als der wirkliche. Auch hat der Bühnengarten eine Tiefe, die der — teilweise sogar quadratischen — Anordnung des wirklichen keineswegs entspricht, und ferner kann die mehrfache Unterteilung des wirklichen Lustgartens in Blumengarten, Grottenbau, Wildnis, Tiergarten usw. gar nicht oder nur in ganz geringer Andeutung wiedergegeben werden. Somit entsteht der Eindruck, den Dietzel folgendermaßen wiedergibt (S. 68): „ein tiefer und zugleich geweiteter Raum, der Garten durchaus architektonisiert, ein großer Saal im Freien".

Das sind die durch die Bühne bedingten Voraussetzungen für die Gartenszene. Für jemand, der wie Dietzel, allein von der Betrachtung des Gartens an die Entwürfe herangeht, müssen sich natürlicherweise Schwierigkeiten in der Deutung und Einordnung ergeben. So ist auch der folgende Text von Dietzel (S. 67) zur Gartenszenerie in der „Architectura recreationis" (Tf. XXI) zu verstehen[71]: „Noch weniger wie die Entwürfe zu Theatervorhängen [auf die wir noch kommen] kann dieser Entwurf als realer Garten aufgefaßt werden. [Das heißt, er läßt sich nicht in Furttenbachs andere Entwürfe einordnen, eben aus den oben angeführten Gründen.] Sein Wert besteht vor allem in der Angabe einiger reich ausgeführter Einzelformen (Drietter usw.) [d. h. in der Ausführung der seitlichen Kulissenanordnungen. Drietter sind Laubengänge aus beschnittenen zusammengewachsenen Hecken] . . ." „Die Bühne selbst ist als Sandplatz zu denken [Fehlen der Parterres], der sich in dem Sandplatz zwischen den großen Rechteckbeeten

---

[71] In dieser Klammer unsere Anmerkung: [. . .].

in die Tiefe fortsetzt [Prospekt] und gegen einen runden Gartenpavillon anläuft [Abschluß des Prospektes], um den sich im Halbrund ein gedeckter Gang legt [Andeutung einer weiteren Tiefe hinter dem abschließenden Pavillon]. Der vordere Sandplatz wird seitlich von sehr kunstvoll aufgebauten Haagwänden und Drietterkopfseiten eingegrenzt [die Kulissen! Wir gebrauchen hier der Einfachheit halber, wie auch sonst stets, die Bezeichnung Kulissen, obgleich wir wissen, daß es sich um ein doppeltes Periaktensystem handelt]. Die Drietterkopfstücke zuvorderst sind ganz als Architekturen aufgebaut, mit starker Verwendung von Holzteilen, dem Laubwerk kommt nur füllende und rahmende Funktion zu [dieses wie auch das im Folgenden Beschriebene fanden wir genau so bei den Italienern]. Durch Querleisten ist ein breites Gesimsband (Laub-gefüllt) abgegrenzt, darüber erhebt sich attikaartig eine Balustrade mit Blumenvasen auf ihren Eckpostamenten. In Laubwerknischen stehen Blumenschalen mit großen Figuren als Krönungen. Die Drietterkopfseiten schließen an ganz ebenso behandelte, in rechten Winkeln aus- und einbiegende Haagwände ein. Das hintere Drietterpaar gegen das Parterre hat gewöhnlichere Form: ein halbrunder Laubgang [wie bei den Italienern: eine bestimmte rhythmische Ablösung in den Formen der Kulissenpaare]. Besonderen Reiz erhält er nur dadurch, daß rechteckige Felder des Laubwerks zu Seiten des Öffnungsbogen ausgeschnitten sind, und das diagonale Lattenwerk zeigen, das als Spalier dem Laubwerk Halt gewährt. Es ist natürlich der Reiz des Durchblicks durch diese Gitterungen gesucht.“ [Nach der Zeichnung zu urteilen, scheint die letzte Folgerung etwas zu weitgehend zu sein und zu sehr wiederum vom wirklichen Garten abgeleitet.]

Die anschließende Beschreibung des Prospektes brauchen wir hier nicht ausführlich wiederzugeben, da er bereits oben erwähnt ist. Der Prospekt muß natürlich den durch die Kulissen geschaffenen Raum organisch fortsetzen. Er bereichert ihn durch das aus zwei rechteckigen Beetfeldern bestehende Parterre und durch stärkere Einführung von Architekturen (der Pavillon, der gedeckte Gang und zwei große kuppelbedeckte Pavillons). Besonders fällt die noch über den Abschlußpavillon hinaus angedeutete ungeheuere Tiefe der Szene auf.

Furttenbach weist im Text zu diesen Stichen selbst auf die Italiener hin, die es wahrscheinlich wesentlich besser machen würden als er. Auch exemplifiziert er die Technik der Szene an Szenen, die er bei Giulio Parigi sah, so erwähnt er den Garten der Calipso und das Schiff des Vespucci. Im „Itinerarium“ ist schon ein architektonischer Entwurf enthalten, der sich von der architektonischen Komödienszene in der „Architectura recreationis“ eigentlich nur durch die geringere Tiefe unterscheidet. Man wird also schwerlich etwas Selbständiges hier entdecken können. Natürlich spürt man seine Tätigkeit als Gartenarchitekt in den Gartenszenen, das aber, was Dietzel als wesentlich deutsch, unitalienisch, in dieser Tätigkeit erkennen will, etwa die Behandlung der Blume als Pflanze über das rein Ornamentale hinaus, kann für die typisierende Theaterszene keine Gültigkeit haben.

Die Furttenbachschen Theaterszenen geben Szenentypen. Sie sind nicht für eine bestimmte Aufführung gedacht, sondern sind einfach „Sciena di Comedia", und zwar einmal „Sciena der Häuser Gebäu" und einmal „Sciena des Gartens". Die Vitruv-Serlioſche Ordnung ist ihm also schon nicht mehr bewußt. Wir müssen uns vor Augen halten, daß die theatralischen Erkenntnisse Furttenbachs in der 1640 erschienenen „Architectura recreationis" etwa dem mittleren italienischen Theater der Jahre 1607 bis 18 entsprechen. Furttenbachs Telari sind inzwischen in Italien durch die Kulisse überholt worden. Auf sein mehrfach anderen Orts beschriebenes Bühnensystem will ich nicht mehr als für uns notwendig eingehen. Die beiden Szenen, die durch die Telari-Verwandlung gezeigt werden können, sind eben die „Häuser-Szene" und die „Garten-Szene". Man braucht sich aber nicht auf diese beiden Szenen zu beschränken. Weitere Verwandlungen können durch Anheften anderer bemalter Leinwand an die Telari vorgenommen werden. Es ist aber doch wahrscheinlich, daß die beiden erstgenannten Szenen besonders häufig verwendet wurden. Beachtenswert ist, daß Furttenbach durch eine Art von Wolkensoffitten dem Bühnenraum einen oberen Abschluß gibt.

„Häuserszene" und „Gartenszene" finden wir wieder als „prima scena" und „seconda scena" im „Mannhafften Kunstspiegel" Stich Nr. 12. Der Unterschied der beiden Gartenblätter ist nicht sehr groß. In der Hauptsache besteht er in den unterschiedlichen Größenverhältnissen der beiden Bühnen. Während die Bühne der Arch. recr. mehr hoch als breit ist, ist die im Mannh. Kunstsp. abgebildete mehr breit als hoch. Das erweckt einen etwas natürlicheren Bildeindruck, weil das Verhältnis von Breite und Tiefe der Szene normaler, „wirklicher" sich darstellt. Die Formenelemente sind aber im wesentlichen dieselben wie auf dem anderen Blatt. „Wieder ein großer Sandplatz [die Spielfläche] zwischen reich formierten Driettern, dahinter das Parterre [Prospekt], abgeschlossen durch eine offene Grotte, seitlich begrenzt durch einfacher gebildete, aber gleichfalls sehr große Drietter"[72]. Es ist mit Ausnahme der Grotte und der üblichen allegorischen Nischenfiguren fast völlig auf sichtbare Architekturen verzichtet. Die Ausgestaltung des Prospektparterres ist etwas reicher. Die Unterschiede sind also ganz geringfügig. Von einer „Entwicklung" kann man nichts spüren. Das stützt wiederum unsere Meinung, daß beide Szenen gleichermaßen im wesentlichen Ausfertigungen italienischer Eindrücke sind.

Daß Furttenbach aber wohl eine aus seiner gartenarchitektonischen Tätigkeit resultierende Vorliebe für Gartenszenen zu Zwecken des Theaters hatte, darauf lassen die beiden mit Gartenbildern bedeckten Theatervorhänge schließen. Sie sind beide in der Arch. recr. Blatt Nr. 20 zu finden, das vier Vorhänge (davon zwei mit Architekturen) enthält. Hier ist also der reine Bildeindruck des Gartens zu werten. In unserem Zusammenhang haben sie daher nur geringe Bedeutung. Interessant ist, daß überhaupt Vor-

---

[72] Dietzel, S. 68.

hänge verwendet wurden, und zwar sollten sie entweder zur Seite gezogen oder in eine am Proszenium befindliche Rinne fallen gelassen werden.

Es ist ein auf falscher Interpretation des Furttenbachschen Textes beruhender Irrtum Dietzels, wenn sie schreibt (S. 66): „Sie [die Vorhänge] sind nicht nur als bloße Bilder gedacht, sondern zugleich als Hintergrund für Zwischenaktszenen, ‚sonderlich wann entzwischen der Mezetino und Scapino, doch ohngesehen dero Personen (nämlich der „Zuseher"), einander umbjagen ...'" Die „Personen" beziehen sich aber auf den Mezetino und Scapino zurück, die nicht gesehen werden sollen, und keineswegs auf die „Zuseher". Auch aus dem ganzen übrigen Zusammenhang der Textstelle geht hervor, daß es sich darum handelt, den Zuschauer nicht allein durch die Schönheit des Vorhanges, sondern auch durch — eben hinter dem Vorhang entstehende — „abentheirige Reden und Geschrey ... großes getimmel und Krachen", unter dem dann der Vorhang fällt, auf die kommenden Herrlichkeiten aufmerksam zu machen.

Furttenbach empfiehlt in diesem Zusammenhang den Garten überhaupt als malerisches Motiv für Säle, Lauben, an Stiegen, „fürnemblich aber in den Lustgärten, etwann an einer Mauer abzumahlen".

Als bedeutsamen Unterschied gegenüber den Bühnengärten zeigen diese Vorhanggärten deutlich an, daß sie nur einen Ausschnitt geben. Links und rechts seitlich aus dem Bild herausführende Gartenflächen und Drietter machen diesen Eindruck deutlich. Dabei bleibt der Ausschnitt selbst natürlich genau so streng gebaut wie je auf einem Szenenbild, er ist hier gleichsam selbständiger Einzelteil einer größeren Gartenanlage. In einer Theaterszenerie wird dieses Ausschnitthafte des Gartens dem Zuschauer stets nur angedeutet, z. B. Baumreihen, die in gleichmäßiger Anordnung über den seitlich begrenzenden Hecken hervorschauen, zeigen, daß noch „etwas dahinter ist". Technische Erfordernisse aber (des Kulissensystems) und Stilgesetze des Szenenaufbaus bedingen in untrennbarer Wechselbeziehung eine Raumeinheit, die nicht durch andeutendes Hinauswachsen aus dem Szenenrahmen gesprengt werden darf.

Es taucht nun zum Abschluß der Betrachtung über Furttenbach wieder die Frage nach seiner Bedeutung und Wirkung auf, die im einzelnen zu untersuchen die Wissenschaft bisher noch nicht unternommen hat. Vorsichtige Feststellung wird folgendes sagen dürfen:

Zu der Zeit, da Furttenbachs Werke erscheinen, sind seine Erkenntnisse auf technischem Gebiet längst überholt. Wieweit seine Szenenentwürfe als solche Wirkung gehabt haben, läßt sich schwer sagen. Sehr wahrscheinlich werden die italienischen Vorbilder auch auf anderen Wegen eingedrungen sein. Furttenbach übernimmt sie und gibt sie weiter. Eine eigene künstlerische Ausgestaltung erfahren sie durch ihn nicht. Ihren Wert besitzen die Furttenbachschen Entwürfe für uns dadurch, daß man sagen kann: so und in ähnlicher Form sah das deutsche Bühnenbild im 17. Jahrhundert aus. Für dasselbe ist vielleicht noch charakteristischer als Furttenbach eine Sammlung von Szenenbildern aus dem Jahr 1679, die wir im folgenden betrachten werden.

Es handelt sich um den „Ansbacher Schauplatz", mit dem vollen Titel: „Eigentliche Abbildung des Hochfürstlichen Durchleuchtisten Brandenburgischen Schauplatzes zu Onolzbach sambt dessen sämbtlichen Veränderungen."[73]. Eine Reihe von Blättern zeigt Szenenbilder, wie sie offenbar für die Opernaufführungen dieser Zeit immer wieder verwendet wurden (also sicher nicht nur für e i n e Aufführung). Welcher Art die damals gespielten Opern waren, darüber unterrichtet ein Verzeichnis in einer Arbeit von Mersmann[74], dem wir einige Titel, in gekürzter Form entnehmen: Jagdbalet 1673; Andromeda 1675; Der verliebte Phoebus 1678; Triumphierende Treue 1679; Diocletian 1679; Obsiegende Christenlieb 1680; alle von deutschen Komponisten. Der Maler und Radierer Johann Meyer (1655—1712) stach die Blätter nach Johann Sebastian Ludwig Hopfer (hier „Huppfer"). Sie bilden gleichsam einen Katalog der für eine übliche Opernaufführung notwendigen Schauplätze, und für uns die wichtigsten Typen landschaftlicher Szenerien.

Verzeichnis derselben nach der Kieler Ausgabe:

Blatt III: Park mit Flügelbauten eines Palastes. Seitlich Standbilder auf Sockeln.

Blatt IV: Allee, die auf einen Triumphbogen führt. Seitlich vorn Obelisken, zwischen den Bäumen gruppenweise große Vasen auf Postamenten.

Blatt V: Waldlandschaft mit breitem Weg.

Blatt VIII: Küstenlandschaft von Felsen flankiert, mit Sturmwolken.

Blatt X: Felsenlandschaft mit Moos und Gesträuch, im Hintergrund Berg.

In unserer Terminologie:

Blatt III: Höfischer Garten.

Blatt V: Schäferlicher Schauplatz.

Blatt VIII und X: Einöde.

Die Zeichnungen sind wieder ziemlich frei gestaltet.

Blatt III: Als seitliche Abgrenzung zwei hohe Mauern mit aufgesetzter Balustrade, davor einige Bäume (Zypressen), davor Volutenkonsolen (an jeder Seite 8), die immer zwei und zwei umschichtig Statuen und Blumenkübel tragen, also an jeder Seite 4 Statuen und 4 Kübel, die sich wiederum paarweise unterscheiden. (Das Gesetz der rhythmischen Abwechslung.) Am Prospektbeginn wird der Blick durch beiderseitiges Einrücken der Mauern eingeschränkt und durch einen langen, schmalen Drietter in eine ungeheuere Tiefe zu einem fernen, nur noch angedeuteten Architekturbogen geleitet. Ebenfalls am Prospektbeginn rückt beiderseits eine Balustrade ein.

---

[73] Die Blätter sind als Liebhaberdruck im Jahre 1925 vom Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft in Kiel für die Mitglieder der Wissenschaftl. Ges. für Literatur und Theater neu herausgegeben.

[74] Hans Mersmann, Beitr. z. Ansbacher Musikgesch., Leipzig 1916, S. 17.

Diese, sowie auch die Mauerbalustrade tragen auf den Eckpostamenten Vasen. Am Proszenium rahmen zwei Postamente mit halbliegenden Figuren das Bild.

Die ganze Szenenlage ist sehr breit und spart dadurch einen großen Spielraum aus, der, obgleich in Wirklichkeit wohl mehr breit als lang, doch durch seine Fortsetzung in die gewaltige Prospekttiefe den Eindruck einer Langfläche hervorruft.

Die Szene enthält, wie wir sehen, noch stark Elemente des Statuengartens der Renaissance (etwa des Statuengartens der Villa Capranica)[75], eine Form, die wir ja zu dieser Zeit noch sehr viel im Bilde des „höfischen Gartens" finden. Man verwendet ja im allgemeinen nur zwei Formen der seitlichen Szenenbegrenzung, entweder eben die Gartenmauer, bei der dann fast nie die davorgestellten Statuen fehlen, die somit immer den Raum zu einer Art Statuengarten machen, oder wenn man wie Furttenbach stärker mit „natürlichen" Elementen arbeitet, den Drietter. Aber auch in diesem Fall wird selten auf die Statuen verzichtet. Interessant ist, mit welch peinlicher Genauigkeit stets das Gesetz der „rhythmischen Abwechslung" gewahrt wird. Dabei erscheint es fraglich, ob der wirkliche Garten es in dieser Form gehabt hat, in der es auch die Fachliteratur nicht kennt, und die sich auch nicht etwa aus den Darstellungen von Statuengärten entnehmen läßt. Der wirkliche Garten verwendet die rhythmische Abwechslung im allgemeinen in größerem Maßstabe. Diese Form des Wechsels von Statuen, Kübeln oder Postamenten eins um eins oder — meistens — zwei um zwei ist offenbar eine spezifische Form des Bühnengartens, die sich wiederum aus der stilisierenden Tendenz der Bühne überhaupt herleiten läßt.

Wenn die Kieler Ausgabe das Dargestellte als „Park mit Flügelbauten eines Palastes" angibt, so liegt da wieder ein entscheidender Irrtum vor. Man sieht die eingrenzende Architektur als nicht zum Garten gehörig an. Daß das historisch falsch ist, daß wir immer wieder diese eingrenzenden Architekturen oder an ihrer Stelle die eingrenzenden Drietter fanden, darauf ist zur Genüge hingewiesen, ebenso wie auf die Tatsache, daß die bei einer solchen Deutung vorausgesetzte seitliche Fortsetzung des Bildraumes dem strengen Gefühl für die Raumeinheit der Bühne widersprechen würde.

Eine Fortsetzung des Raumes jenseits des Sichtbaren darf nur in die Tiefe geschehen. Und auf diese nahezu ins Unendliche gehende Tiefe wird immer in den Gartenszenen besonderer Wert gelegt. Zwar stoßen die Fluchtlinien meistens noch einmal auf eine unterbrechende Architektur, Grotte oder auch Brunnen, die aber wiederum nur eine rhythmische Unterteilung darstellen. Auf irgendeine Weise (z. B. Durchblick) wird der Blick doch noch weitergeführt. Der höfische Garten dieser Zeit ist auch flächen- und ausdehnungsmäßig „höfisch". Der Zuschauer sieht auf der Bühne nur einen Teil (raumeinheitlichen Ausschnitt), aber er soll wissen, daß es immer noch ein „mehr" und ein „weiter" gibt. Daß es nicht die reine Freude an den perspektivischen Möglichkeiten allein ist, die zu solcher Tiefendarstellung führt,

---

[75] Gothein, I. Bd., Abb. 160.

darauf weist die Tatsache hin, daß man in anderen Szenen gern auf diese Tiefe verzichtet und sie in solcher Form fast ausschließlich beim Garten und meist bei der „Einöde" verwendet.

Das alte Problem des Verhältnisses von Spielraum und Prospekt taucht immer wieder auf. Wenn man auch notwendigerweise einen großen Spielraum aussparen muß, so ist man doch nicht gesonnen, durch eine gerade perspektivische Fortsetzung der beiden Kulissenreihen auch auf dem Prospekt eine weite, leere Fläche zu schaffen. Nein, die Möglichkeiten der malerischen Illusion müssen — das ist immer dieselbe Erkenntnis — voll ausgenutzt werden. Daher gestaltet man den Prospekt so, daß man die Seitenarchitekturen von beiden Seiten einrückt und erreicht auf diese Weise zweierlei. Einmal schließt man die Spielfläche nach hinten zu so weit ab, daß für sie allein ein geschlossener Raumeindruck besteht. Zweitens aber lenkt man durch einen mittleren „Blickgang", in diesem Falle durch den besonders blickfangenden und -leitenden Drietter, das Auge doch in eine große Tiefe, die die Möglichkeit perspektivischer Tiefenillusion voll ausnutzt. Diese Anwendung des Drietters, der nicht nur als seitliche Begrenzung dient, sondern auch mitten in das Bild gebaut wird, finden wir jetzt oft. Auch Furttenbach verwandte ihn in dieser Art, allerdings nur auf dem einen der Theatervorhänge.

Enthält nun eine solche Gartenszenerie Formen, die nicht auch schon im Garten, so wie er etwa 100 Jahre früher in Italien gebaut wurde, vorhanden gewesen wären? Nein. Gartenmauer, Balustraden, Postamente, Statuen, Vasen und Kübel, die Zypressenreihen, die Anordnung der Bäume und des Buschwerks, alles war da. Auch den Drietter gab es in dieser Form (z. B. im Garten Boboli in Florenz[76]). Nur, das muß in diesem Zusammenhang wiederholt werden, ist solche Gartenszenerie doch nicht gleich dem wirklichen Garten der italienischen Renaissance. Sie enthält zwar die Formelemente desselben, aber welche sie enthält und wie sie sie anordnet und verwendet, darin liegt der Unterschied, auf den wir mehrfach, v. a. bei Furttenbach, hinwiesen.

„Modernes" mag man herauslesen aus der Bemühung um Charakterisierung verschiedener Pflanzenarten und einer freieren Behandlung der Statuen, die gleichsam zu bewegten Gruppen zusammengefaßt werden. Doch sind diese Dinge wieder zu stark von den künstlerischen Bemühungen, Qualitäten und Eigenwilligkeiten des Stechers abhängig, als daß man sie entscheidend bewerten darf.

Wie wir das Blatt IV nach unserer Terminologie bezeichnen müssen, haben wir oben noch offen gelassen. „Allee" ist ohne Zweifel richtig und charakterisiert auch am besten den Bildeindruck. Diese Allee ist aber auch als solche Teilstück eines Gartens, Zypressenalleen waren im italienischen Renaissancegarten sehr häufig. Als Beispiel verweise ich wiederum auf den Boboligarten[77].

---

[76] Gothein, I. Bd., Abb. 222.
[77] Gothein, I. Bd., Abb. 221.

Unter dem größeren Aspekt des Gartens muß also auch dieses Blatt betrachtet werden. Zypressenalleen fanden wir auch sonst auf Gartenblättern, aber immer höchstens als „Blickgang" auf dem Prospekt. Hier aber bilden Spielfläche und Kulissen die Zypressenallee, ein Vorwurf, der ja den zentralperspektivischen und tiefenillusionistischen Gesetzen dieser Bühne wunderbar entspricht. Diese Allee allerdings ist kein bloßes Hintereinander von Bäumen. Nein, das Seltsame ist gerade, daß trotz einer eigentümlichen Vielfalt von Formen doch dieser schlichte Eindruck „Allee" besteht. Wir sehen nämlich vom Proszenium aus angefangen, auf beiden Seiten sich entsprechend, hintereinander Folgendes: auf einem Postament einen oben in eine Spitze verlaufenden Obelisken, sodann ein Postament mit einer großen Vase, sodann eine Drietterkopfseite, sodann zwei gleichartige Postamente mit Vasen, sodann drei Zypressen, sodann zwei gleichartige, jedoch von dem vorhergehenden Paar verschiedene (rhythmische Abwechslung!) Postamente mit Vasen, sodann fünf Zypressen. Darauf kommt die große Unterbrechung, Einschränkung, in Gestalt einer Torbogenarchitektur. In den Verlauf der Allee wird hier eine Zäsur gelegt, die doch wieder eine vordere Raumeinheit, eine rechteckige Flächeneinheit — dem Begriff „Allee" scheinbar widersprechend — schafft, zugleich den Blick einschränkt, fängt und durch den Torbogen hindurch, hinter dem sich, nur angedeutet, die Allee in die Tiefe fortsetzt, leitet.

Ein Vergleich mit der Zypressenallee des Boboli-Gartens unterstützt unsere oben dargelegte Meinung von der kontrahierenden Tendenz der Bühne hinsichtlich der rhythmischen Abwechslung. In sehr weiten Abständen wird die unendlich lange Allee dieses Florentiner Gartens durch Statuen und Einschnitte der seitlichen Hecken unterbrochen und in der Ferne durch einen Triumphbogen unterteilt. Alle diese Elemente müssen im Szenenbild zusammengezogen und gehäuft und dadurch in ihrer Wirkung vergröbert werden. Gerade die Statuen, Vasenpostamente usw., die im wirklichen Garten nur die Rolle ganz zarter, untermalender Akzente innerhalb des eindrucksvollen Gesamtbildes einer solchen Allee spielen, bekommen hier in der Gartenszene einen, man möchte sagen: ungebührlichen Eigenwert. Auch diese Verlagerung der Bedeutung der einzelnen Gartenschmuckformen ist ja ein bezeichnender Unterschied zwischen wirklichem Garten und Bühnengarten. Die Neuausgabe des „Schauplatzes" nennt das V. Blatt „Waldlandschaft mit breitem Weg". Dieser „breite Weg" ist nichts anderes als was Dietzel bei Furttenbachs Gartenszenen den „Sandplatz" nannte, jener notwendigerweise leere Raum der Vorderbühne zwischen den Kulissen, die Spielfläche. Der „Wald" aber ist jener Typ, den die Italiener gern „boschareccia" nannten. Ein solches Blatt enthält nun den geordneten Formenelementen des Gartens gegenüber alles „Ungeordnete", das immer für die Darstellung der „freien", architekturlosen Natur bezeichnend ist. Der (Kulissen-) Wald ist ein Dickicht knorriger Bäume, Baumstümpfe und Buschwerks. Der Hintergrund ist leicht und unregelmäßig gewellt und mit unregelmäßigen Baumgruppen bestanden. Er deutet einen gewissen Raumabschluß an, nimmt also den „breiten Weg" nicht auf, läßt aber — die gleiche Tendenz wie auf den

Gartenblättern — zwischen diesen Baumgruppen hindurch den Blick in ein fernes Irgendwo wandern. Aber auch hier keine neuen Elemente, nichts, was wir nicht z. B. in der „boschareccia" Alfonso Parigis schon gesehen hatten. Und hier wie dort wieder Schauplatz jägerlich-schäferlich-mythischer Handlung.

Blatt VIII und X sind „Einöden", beide in sehr typischen Formen, beide mit jenen schon bei Alfonso Parigi besprochenen, sechs- bis siebenfach hintereinander geordneten Felskulissen. Blatt VIII dann mit einem wildbewegten Meer, im Hintergrund Berge, die aber in der Mitte nahezu bis zur Horizontlinie abfallen und somit den Blick wiederum nicht endgültig abriegeln, sondern auch hier die Andeutung eines „Fern-Raumes" belassen.

Die Einöde Blatt X zeigt im Hintergrund einen „Berg". Es ist dies eine zu dieser Zeit recht häufig in Einöden verwandte Form, die ihren Ursprung in der vorrenaissanceistischen Gestalt des „Musenbergs" hat. Buontalenti verwendet den Musenberg im Intermedium nach dem ersten Akt der „Pellegrina" von Bergagli, Florenz 1589, für den Streit der echten und falschen Musen[78], allerdings noch in einer Form, die den Zusammenhang mit der hier verwendeten kaum deutlich macht. Der wird erst erkennbar, wenn man den Musenberg von Giovanni Burnacini heranzieht: „Apollo mit den Musen auf dem Berge Parnassus" aus „La gara" 1625[79]. Hier wird die seltsame Form dieses „Berges", der eigentlich ein Tunnel ist, deutlich. Er liegt so im Mittelgrund der Szene, daß der Fluchtpunkt des Bildes genau im Mittelpunkt dieser torartigen Öffnung, die durch ihn hindurchgeht, liegt. Durch diese Öffnung hindurch sieht man eine in die Tiefe verlaufende Allee. Aber auch einfach als „Grotte" geht diese Form als fester, oft verwendeter Bestandteil für die Darstellung mythischer Schauplätze in den Formenbestand der Bühne ein. So verwendet sie Alfonso Parigi in der „Grotta di Vulcano" und Inigo Jones übernimmt sie wie die ganze Parigiszene als „The way to the seat of honour"[80], wobei der Zusammenhang mit dem Parnaß wieder deutlicher erscheint. Ganz genau läßt es sich natürlich nicht mehr feststellen, ob der Musenberg der eigentliche Ausgangspunkt für diese Form von „Berg" oder „Grotte" war, oder ob nicht vielleicht beide, Musenberg und Grotte, sich aus der mittelalterlichen Darstellungsart des Berges (Ölberg!) herleiten lassen. Einflüsse des spanischen Felsentheaters, wie Gregor sie annimmt[81], mögen bei der Ausbildung dieses Motivs mitgewirkt haben.

Das Blatt X zeigt nun die übliche Ausbildung dieses „Berges". Er erscheint als gewaltiger Felsbogen, Felsbrücke, hinter den letzten der siebenfach hintereinandergeordneten Felsen (Felskulissen) sich über die Szene wölbend. Unter dem Bogen durch geht der Blick auf ferne Bergformationen. Diese Form läßt sich dann bis in die v. a. im achtzehnten Jahrhundert beliebte Grottenromantik, verfolgen.

---

[78] Niessen, Tf. 26, 2.
[79] Biach-Schiffmann, Abb. 5.
[80] S. B. 339.
[81] Gregor, Wiener sz. K., Bd. I, S. 61, Anm. 107.

Bei aller Typik sind diese Blätter künstlerisch recht reizvoll. Verdienst des Stechers? Vielleicht. Aber wir müssen bei allen diesen Darstellungen, wollen wir uns einen Begriff von ihrer Umsetzung in die Wirklichkeit der Bühne machen, subtrahieren und addieren. Subtrahieren eine gewisse das technische Gerippe verkleidende Freiheit des Stechers. Addieren eine durch mancherlei technische Mittel und Kniffe gesteigerte erhabene Wirkung der Szene auf der Bühne. Gerade aus den beiden letztbesprochenen Blättern erspürt man allein aus der zeichnerischen Ausführung bei aller „Unnatürlichkeit" der Formen doch stark die beabsichtigte Wirkung eines mythisch-heroischen Landschaftsbildes.

Die Blätter des „Ansbacher Schauplatzes" stehen sehr wahrscheinlich unter dem Einfluß der großen Wiener Inszenierungen[82], sie zeichnen sich jedoch im Gegensatz zu ihnen durch eine angenehme Klarheit und Einfachheit der Formen aus, die die üppige Entfaltung barocken Formenreichtums wie in Wien, vielleicht durch äußere, räumliche Gründe gezwungen, vermeidet. Ob nicht aber auch gefühlsmäßig die deutschen Künstler dieses für ihr Empfinden „Zuviel" abschwächen, das sei als Möglichkeit hier nur angedeutet. Gerade innerhalb der deutschen Entwicklung (die Wiener ist ja quasi eine italienische) scheint mir diese allem Formenüberschwang abholde Tendenz ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu sein zwischen jenen Künstlern, die die italienischen Anregungen nur nach Stichen kennen und frei verwerten und jenen, die ausgesprochen als Schüler eines italienischen Meisters auftreten wie Oswald Harms.

Johann Oswald Harms (1643 Hamburg — 1708 Braunschweig[83]) war, nach seiner ersten Ausbildung durch Hinrich Ellerbroeck, in Rom, „unter dem Einfluß Salvator Rosas". 1669 Venedig, 1675 am Hofe des Herzogs von Sachsen-Zeitz, vom selben Jahre ab aber auch in Dresden, 1677 dort Theatermaler. Für das Textbuch: „Ballett von der Zusammenkunft und Wirkung derer sieben Planeten", das im Jahre 1678 am Hofe aufgeführt wurde, lieferte er neun Stiche, von denen uns einige im folgenden beschäftigen. Späterhin ist seine Tätigkeit in Naumburg, Kassel, Braunschweig und Hamburg nachgewiesen.

Die Blätter des oben genannten Balletts zeigen Szenerien, die die Planeten entsprechend den Götternamen, die sie tragen, charakterisieren. So zeigt das Blatt „Saturn" im Innern eines Bergwerks tätige Bergleute, das Blatt „Merkur" den inneren Hof eines Handelshauses.

Das Blatt: „Der fünfte Planet, Venus", aber zeigt einen Garten. Das Motiv des „Gartens der Venus" begegnete uns ja schon früher. Dieses Blatt enthält nun einen ungeheueren Formenreichtum, wobei Gesetze des Aufbaus, die in Ansbach streng beachtet wurden, hier, wenn überhaupt noch, dann in wesentlich freierer Form angewendet werden. So haben von acht Statuen und vier Vasen alle eine andere Form, es entsprechen sich also auch

---

[82] Wie stark dieser Einfluß war, läßt sich wieder kaum genau bestimmen. Vgl. darüber Rudloff-Hille.

[83] Daten nach Thieme-Becker.

nicht die jeweils sich gegenüberstehenden. Ferner fehlt die klare seitliche Begrenzung (Mauer, Laubengang), ihre Stelle nimmt ein üppiger, ungeordneter Baumwuchs ein, der, um den Eindruck einer „klassischen" Landschaft zu erzielen (Venus!), vorwiegend aus südlichen Baumarten (Palmen, Zypressen, Pinien) besteht. Aus dem Dickicht dieser seitlich grenzenden Vegetation ragen Obelisken, Brunnen, und links vorn eine bombastische, klassizistische Architektur heraus. Über dem auf Säulen gelagerten Architrav dieses Pavillons ruht weit hervorkragendes, stark profiliertes Gebälk in Form einer Deckplatte, darüber erhebt sich eine Balustrade, auf deren Eckpostamenten kleine Vasen stehen, die — ein Beweis für die skurrile Ausgestaltung des Blattes — als Becken für Springbrunnen dienen.

Wir haben bisher nur von der Vorderbühne gesprochen. Zusammenfassend: keine architektonische, sondern eine „natürliche" seitliche Begrenzung aus üppiger, südlicher Vegetation, aus der sich einige architektonische Schmuckformen erheben. Davor auf je sechs Postamenten Vasen und Statuen. Immer je zwei der Postamente sind näher zusammengerückt. Es ergibt sich somit auf jeder Seite diese Abfolge: Statue—Vase; Statue—Statue; Vase—Statue. Selbstverständlich ist auch das eine gesetzmäßige rhythmische Abwechslung, nur in anderer Form als sie uns bisher bekannt war.

Der Prospekt setzt den vorderen Spielraum mit einer Zypressenallee, die auf einen breit gelagerten Schloßbau führt, fort. An beiden Seiten der Zypressenallee erblickt man Teile von Parterreanordnungen. In der Mittelachse des Bildes (Mitte der Allee) steht ein Springbrunnen. Das Südliche und Exotische als Vorstellung des Wunderbaren, Fern-Geheimnisvollen, ist wohl fast so alt wie das Bedürfnis mimisch-bildlicher Darstellung selbst. Schon in den mittelalterlichen Passionsaufführungen spielen diese Dinge eine gewichtige Rolle. Giulio Parigi stattet seine Szene: „Das Schiff des Vespucci" (aus dem 4. Intermedium zum Urteil des Paris) mit einer seltsamen und phantastischen, unbekannte Fernen andeutenden Vegetation aus, die Inigo Jones für den „Temple of Love" als „Indian Landscape" übernimmt. Die auf unserem Blatte vorhandene Vegetation unterscheidet sich von der jener beiden Blätter dadurch, daß sie nicht Phantasiegebilde, sondern eine durchaus reale Pflanzenwelt gibt, insofern naturalistisch ist, eine Pflanzenwelt, die etwa süditalienischer Vegetation entspricht. Sie ist aber in solcher Fülle und Üppigkeit dargestellt, daß sie auf den Zuschauer unbedingt als starker Eindruck von etwas Fern-Südlichem und Zauberhaftem wirken muß. Man sieht, es gibt diese Dinge lange vorm 18. Jahrhundert. Da allerdings kommt sowohl aus der literarischen wie aus der Gartenentwicklung heraus eine Fülle orientalischer, vor allem chinesischer Motive, auch auf die Bühne, jetzt allerdings vielmehr aus einer sentimental-verspielten als aus einer wunder-sehnsüchtigen Haltung heraus.

Alles, was wir bei Harms als gegensätzlich etwa im Vergleich zu den Ansbacher Blättern feststellen, lesen wir gleichsam „am Rande ab". Man muß sich immer vergegenwärtigen, daß das Bild des Gartens auf der Bühne grundlegend von Italien aus als Typus festgelegt ist. Die Raumaufteilung ist durch die Zentralperspektive bestimmt, hier können die Unterschiede also

nur in mehr oder weniger großer Tiefe und in dem nur gering variablen und, sofern die Blätter einigermaßen „bühnengetreu" sind, lokal bedingten Höhen-Breitenverhältnis liegen. Auch die Formelemente, sowohl die „natürlichen" wie die architektonischen, sind allgemein gegeben. Auch die Art ihrer Verwendung gibt der „Typus" im wesentlichen an. Es sind also, kurz gesagt, die kleineren, die nebensächlicheren Dinge, die uns die Unterschiede verraten. Und doch verraten sie uns soviel, daß wir aus ihnen z. B. den oben angedeuteten Unterschied zwischen einem solchen italienisierenden Blatt von Harms und den in ihren Formen sparsameren und im ganzen etwas durchschnittlicheren Blättern aus Ansbach erkennen können.

Ebenso lassen sich aber auch die Unterscheidungsmerkmale zwischen Harms und den Italienern (Wiener Blätter) ablesen. Harms gibt trotz der Übernahme der realen Formelemente doch im Atmosphärischen der Szene etwas, das Rudloff-Hille treffend als „Freiluftsicht" bezeichnet[84]. Es ist wohl vor allem die Weiträumigkeit des Himmels, in Ansbach besonders bei den Einöden. Sie wird bei Harms z. B. dadurch unterstrichen, daß er im Gegensatz zu den Italienern (Domenico Mauro, Grimaldi, Burnacini)[85] die ersten Kulissenreihen nicht bis zur vollen Bühnenhöhe durchführt — jedenfalls auf dem Stich; ob es auf der Bühne durchführbar war, ist sehr fraglich — und dadurch die Szene in einen viel luftigeren Raum einbaut. Auch bei Jones spielte ja die weite Himmelsfläche und bei Furttenbach der ausgiebige Gebrauch von Wolken-Soffitten eine große Rolle. Der nahezu unverdeckt bis auf die Horizontlinie geführte Himmel in der Ansbacher (Fels-Meer-) Einöde macht diese Tendenz vielleicht am stärksten deutlich. Auch der Ausgleich zwischen „natürlichen" und architektonischen Elementen im Garten scheint mir bei den Deutschen stärker zu Gunsten der ersteren zu erfolgen. Zwar werden die natürlichen Elemente auch architektonisch verwandt, aber jedenfalls gleichberechtigt, während sie z. B. bei einem Blatte wie Grimaldis Garten aus „Il Trionfo della Pietà", Rom 1658 (radiert von Galestruzzi)[86] nur den Architekturen ausschmückend zugesetzt sind.

Bei Elias Gedeler, dessen von Mauritius Lang gestochene Szenen wesentlich bescheidener wirken als die von Harms oder die Ansbacher, mag man dagegen eine gewisse Romantisierung der Typenformen erblicken.

Elias Gedeler[87] ist 1620 in Oberösterreich geboren und als Historien-, Portraitmaler und Architekt bekannt. Seine Theaterdekorationen, von denen das Theatermuseum in München sechs besitzt, sind bei Thieme-Becker

---

[84] Rudloff-Hille, S. 21: „In allen Blättern, die freie Landschaft geben, fällt hier [nämlich beim Ansbacher Schauplatz] wie bei Gedeler auf, daß trotz aller Vorbilder kein Italiener am Werke gewesen ist, sondern ein deutscher Maler mit Gefühl für Freiluftsicht — wie sich beispielsweise die Arbeiten des Oswald Harms in Dresden auch von den gleichzeitigen Entwürfen der Italiener unterscheiden. Man spürt darin noch etwas von Elsheimer."

[85] Niessen, Tf. 32, u. Biach-Schiffmann.

[86] Niessen, Tf. 32, 1.

[87] Daten nach Thieme-Becker und Rudloff-Hille.

nicht erwähnt. Ausbildung in Italien. Um 1660 Nürnberg (Sandrartsche Akademie), 1670 Bayreuth, 1671 dort Hofbaumeister, 1684 Hildburghausen, dort stirbt er 1693.

Die sechs Münchener Kupfer sind bei Rudloff-Hille (S. 19) beschrieben. Danach konnte ihre Zugehörigkeit nicht festgestellt werden. „Sie stellen Wald mit Berg (der torartig durchbrochen ist), Meer mit seitlichen Felsenufern, Straße und Baumlandschaft mit einzelnen Gebäuden dar und reihen sich den gleichzeitigen von Wien, Nürnberg, München oder Celle, und damit den florentinischen der Parigi gleichartig an." Das heißt also: 1. Wir finden hier den oben besprochenen Typus des „Berges" (Grotte, Musenberg, Parnaß) wieder, 2. ferner den von uns als „Fels-Meer-Einöde" bezeichneten Typ, 3. sie „reihen sich an", d. h. sie übernehmen die von den Italienern geschaffenen Formen — auf Parigi wird wegen der Übernahme des Berges besonders hingewiesen — das besagt aber wiederum nicht viel, denn das Bühnenbild arbeitet ja ganz allgemein mit diesem Formenbestand.

Die Fels-Meer-Szene zeigt insofern eine Besonderheit als hier die g a n z e Bühne als Wasserfläche dargestellt ist, gleichsam als ein großes Wasserbecken, in dem seitlich die üblichen Felskulissen stehen. Technisch wie motivisch ist dieses Moment jedoch keineswegs neu (vgl. die Unterwasserszenerie für das Churbayerische Frewdenfest [erster Tag] von Santurini oder die „Fortuna"-Szene von Kaspar Am Ort aus dem Balletteingang „Le Pompe di Cipro" 1654)[88]. Der Fluchtpunkt liegt auf diesem wie auf mehreren der anderen Blätter auf einer relativ breit gehaltenen, glatten Horizontlinie. Ob künstlerische Absicht oder das Unvermögen einer intensiveren räumlichen Gestaltung dafür die Ursache sind, vermag man nicht zu unterscheiden. Jedenfalls bekommen diese Blätter durch dieses Stück unverstellten Horizonts einen ganz eigentümlichen Reiz, der wohl nicht zuletzt für Rudloff-Hilles Formulierung von der Freiluftsicht mitbestimmend war. Somit werden diese Szenen räumlich nahezu ausschließlich von den Kulissen her bestimmt. Der leere Raum („Weg, Sandplatz" = Spielfläche) setzt sich uneingeschränkt bis zum Horizont fort, ohne die malerischen Möglichkeiten des Prospektes auszunutzen. Am stärksten ist dieser Eindruck vielleicht in einer Szene, die einen Wald mit burgruinenartigen Architekturen zeigt. In der Gestaltung dieses Waldes und seiner altertümlichen Gebäude läßt sich die oben genannte romantisierende Tendenz erkennen. Man wird aus dem Blatte keineswegs zuviel herausdeuten, wenn man in der Darstellung des Waldes, des Walddunkels, Kennzeichen deutschnordischer Gestaltung sieht. Stärker noch tritt das in einer nächtlichen Waldszene (mit „Berg" im Hintergrund) in Erscheinung. Hier erwächst aus dieser sonst keineswegs durch künstlerische Qualität sehr bedeutsamen Szene doch das Bild eines geheimnisvollen Walddunkels, ist doch auch ein kleines Stück Sommernachtstraum enthalten. Denn hier wird — in den Grenzen des technisch und künstlerisch Möglichen — der Wald wieder lebendig, wieder ein Stück Natur, bleibt nicht nur Schmuckform, die vom Typ her ihre bestimmte, stets wieder übernommene

---

[88] Niessen, Tf. 33, 1. 4.

Gestalt bekommen hat. Ich mußte, um die Unterschiede herauszuarbeiten, sie etwas überbetonen. Das alles ist natürlich nur andeutungsweise da. Wenn man in diesem Zusammenhang vielleicht auch nicht von der freien Landschaft im allgemeinen reden will, so kann man aber doch mit Bestimmtheit sagen, daß in der Gestaltung des Waldes die Deutschen im allgemeinen glücklicher sind als die Italiener.

Das im Hinblick auf die nächtliche Waldszene Gesagte mag ein Vergleich mit der „Nächtlichen Szene mit Amoretten" von Ludovico Burnacini (Stich von J. Ossenbeek)[89] deutlicher machen. Auf eine Beziehung zur Landschaft ist hier — obgleich Baumkulissen erkennbar sind — fast völlig verzichtet. Der eigentliche Spielraum ist das Wolken-Helldunkel, in dem die Amoretten sich bewegen und hinter dem der Sternenhimmel erscheint. Die Nacht ist der Landschaft als wolkenartiger Schleier vorgehängt. Kennzeichnend ist somit doch, daß die Italiener ein eigentliches landschaftliches Nachtstück nicht kennen. Zu einer so souveränen und gänzlich neuartigen Gestaltung allerdings, wie Jones sie schuf, ist es auch in Deutschland im 17. Jahrhundert nirgends gekommen.

Wir werfen im Folgenden noch einen Blick auf eine mehr literarisch-theoretische Behandlung der Schaubühne durch Georg Philipp Harsdörfer (Nürnberg 1607—1658; Stifter des Pegnitzordens). In seinen 8bändigen „Frauenzimmer-Gesprechspielen" (1641—1649) ist im 6. Band (1646 bei Wolfgang Endter Nürnberg) ein mit mehreren Stichen ausgeschmückter Abschnitt „Der Schauplatz" enthalten. Bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit zitierten wir aus diesem Abschnitt, um zu zeigen, daß Harsdörfer die Vitruv-Serliosche Dreiteilung der dramatischen Gattung und damit der Szene bewahrt hat. In seiner wortspielerisch-überspitzten Form heißt das: „Wie nun dreyerley Stände sind, so sind auch dreyerley Arten der Gedichte: als

I. Der Könige, Fürsten und Herren Ehrenstand...
II. Der Bürgerliche Haus- und Mehrstand...
III. Ist der Bauer oder Nehrstand..."

Der Schauplatz selbst unterliegt nun wieder einer Dreiteilung, in Vorhang, den Platz „an sich selbsten mit seiner Geretschafft und Gewerben" und der „Bedekk- oder Bedachung desselben". Als Beispiel für Vorhänge bringen die Stiche nun die beiden Vorhangsgartenszenen von Furttenbach aus der „Architektura recreationis" (Blatt 20), aber ohne jede Angabe der Herkunft. Der Name Furttenbach wird bei Harsdörfer überhaupt nicht genannt, obgleich er ihm sehr viel — zum Teil wörtlich — entlehnt, so Teile über die Verwendung der Vorhänge und fast alles über die technische Einrichtung der Szene.

Unter den beigegebenen Stichen sind nun auch einige Landschaftsblätter. Bei etlichen von ihnen — und zwar den technisch besser aufgebauten — ist die Herkunft unschwer zu bestimmen. Eine Gartenszene über-

[89] Biach-Schiffmann, Abb. 25.

nimmt den „Garten der Venus“ aus Alfonso Parigis Szenenbildern zu „Le Nozze degli Dei“ 1637, eine Felsenszene die „Grotta di Vulcano“ und eine Fels-Meer-Szene die „Scena di Mare“ derselben Aufführung. Es bleiben danach übrig eine „Waldszene“ („Schauplatz mit Bäumen und einem Waldplan ausgerüstet“) und eine „Schäferszene“ (eine „Schäferszene“ ist die erstere auch, die zweite jedoch lehnt sich offenbar an Serlio an). Die Waldszene ist sehr primitiv und ohne jede Kunst ausgeführt, sie hat das Aussehen einer Zypressenallee, die auf ein fernes Gebäude zuführt. Sehr seltsam ist eine Zäsur im Mittelgrund (offenbar am Ansatzpunkt des Prospektes) in Gestalt von vier Paar umeinander verschlungenen Bäumen. Die Schäferszene „weiset einen Platz auf eine andere Art mit Baumen besetzet, zwischen welchen etliche Baurenhäuslein, Klippen, Hügel und Berge hervorstechen“. Diese Szene enthält also geradezu programmatisch jene Elemente, die für die „bäuerliche“ (satyrische) Szene als notwendige Charakteristika galten. Tatsächlich zeigt die Szene — auf einer primitiveren Ebene — eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Serlio-Blatt; Gesetze der Bühnentechnik und der Zentralperspektive werden jedoch von diesem Stecher nicht sonderlich beachtet.

Seltsam jedoch ist folgendes: in diesem sechsten Bande des Harsdörferschen Werkes finden sich zwei Blätter, die zwei Szenen von Torelli für die Oper „Venus Jalouse“, die in Venedig aufgeführt wurde und nach der in Paris im Jahre 1652 Stiche angefertigt wurden, fast genau übernehmen. Das erste Blatt findet sich bei Harsdörfer als Titelblatt, also ohne sichtbare Beziehung zu dem Abschnitt über das Theater. Es zeigt „Le grand cabinet de lauriers, dans le jardin du roi de l'île de Naxos; c'est la dernière decoration du 3 me acte . . .“ Es ist besonders deswegen bemerkenswert, weil es die auf den anderen Blättern zu dieser Oper wohl zu unterscheidende bühnentechnische Einteilung von Kulissenanordnung und Prospekt scheinbar aufhebt, und den Vordergrund als von einer Cuppola überdachten Raum gibt, von dem aus drei drietterartige Gänge auf einen nahezu endlos fernen Blickpunkt zulaufen. In den seitlich ausgeschnittenen Fenstern erscheinen Zypressen und eine Andeutung des übrigen Gartens. Es findet sich in dieser Zeit selten ein Blatt, das der technischen Ausdeutung solche Schwierigkeiten macht. Wie hat man sich die Kuppel, deren nicht mehr sichtbarer, dem Zuschauer zugewendeter Teil aus der Phantasie zu ergänzen ist, dargestellt zu denken? Ist die Illusion dieser in der Darstellung ganz geschlossen wirkenden Kuppel nur durch Soffittengehänge erreicht? Fragen, die ebenso wenig zu lösen sind wie leider auch jene nach der Beziehung des Torellischen zum Harsdörferschen Blatt.

Das zweite Blatt stellt den Palast des Königs der Insel Naxos dar und findet sich vergröbert unter den Abbildungen des Schauplatz-Abschnittes als Beispiel für die Gestaltung eines Schloßsaales. Laut Galvani[90] wurde die „Venere gelosa“ von Niccolo Enea Bartolini im Teatro

---

[90] L. N. Galvani: I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII. Mailand (1878?) S. 68.

Novissimo in Venedig im Jahre 1641 aufgeführt mit der technischen Einrichtung von Torelli. Das Buch erschien 1643 bei Giambattista Surian in Venedig. Obgleich die Literatur keine illustrierten Textausgaben in dieser Zeit kennt, müssen wir als Erklärung für die Harsdörferschen Stiche solche annehmen, die dann wohl in Paris nachgestochen sind. Diese Beziehung zwischen Torelli und Harsdörfer ist deswegen erwähnenswert, weil die Literatur sie bisher noch nicht festgestellt hat. Einen kolorierten Nachstich des „Grand cabinet de lauriers" nach der Pariser Ausgabe fand ich im Münchener Theatermuseum. Hier ist die Cuppola jedoch ganz weggelassen, deren Darstellung wohl am Unvermögen des Nachstechers gescheitert ist. Im ganzen gesehen, bringt also Harsdörfer nichts Neues, sondern vermittelt im Bildlichen wie Ästhetischen, vielleicht sogar noch bewußter und stärker als Furttenbach, die italienische Bühne des frühen 17. Jahrhunderts.

Für die Masse der Opern- und Ballettaufführungen wird man die Formstarrheit und steife Konvention annehmen dürfen, die sich etwa auch in den Stichen zu einem Ballett von Johann Rist[91] dokumentiert. Interessant ist jedoch im Rahmen der Gartenszene die Andeutung eines Parterres. Wenn diese kleinen Beete wirklich auf der Bühne vorhanden gewesen sein sollten, so ist es wahrscheinlicher, daß sie durch „echte Blumen" als daß sie durch eine Art Versatzstück dargestellt wurden.

Wir zeigen die Vielfalt des Möglichen, das sich in diesem Jahrhundert auch innerhalb der deutschen Entwicklung zusammendrängt am besten an einem weiteren Dresdner Beispiel auf. Das Bühnenbild von deutscher Hand hat seine glanzvollste Ausprägung offenbar hier an der Churfürstlich Sächsischen Oper in Dresden erhalten. Wenn auch bewußter die italienische Schule spürbar wird als etwa bei Gedeler oder in Ansbach, so zeigt sich doch an dem im folgenden dargelegten Beispiel Kletzels[92], daß hier durch Auflockerung und Umwandlung dieses Vorbildes etwas entsteht, was sich als deutsche Ausformung der Opernszene der Wiener Entwicklung annähernd auch qualitativ gleichwertig gegenüberstellen läßt.

Wir besitzen das Textbuch zur Oper „Camillo Generoso", das 1693 bei Emanuel Bergen in Dresden erschien. Es enthält eine Reihe von Abbildungen Kletzels, die von Moritz Bodenehr gestochen sind. Der Stoff behandelt die Befreiung Roms von den Galliern durch Fabius Camillus.

Die reine Form des Gartens verkörpert ein als Giardino nella Villa di Camillo bezeichnetes Blatt. Während auf vielen der Blätter die überkommenen Formen stark aufgelöst sind und die zentralperspektivische Grundordnung überdeckt ist, also wohl noch als technisches, nicht immer aber noch als raumordnendes Prinzip wirksam ist, wirken hier die formalen

---

[91] „Die Triumphierende Liebe umgeben mit den Sieghafften Tugenden. . .", Lüneburg 1653, aufgeführt anläßlich der Hochzeit Christian Ludwigs v. Braunschweig mit Herzogin Dorothea von Schleswig-Holstein in Celle.

[92] Martin Kletzel, gest. 1699 Dresden, dort schon 1679 bekannt, wird 1688 Theatermaler am Churfürstl. Opernhaus, macht 1689 eine Italienreise, ist 1692 in Torgau beschäftigt.

Traditionen noch am ausgeprägtesten nach. Aber auch hier — welche Veränderungen schon in der Raumordnung! Keine Tiefenachse mit unendlich fernem Blick. Vielmehr schließt mit dem Prospekt die Bildfläche nahezu ab. Gerade noch für eine leichte Wölbung der abschließenden Hecke zum Halbrund, nicht mehr als um die Apsis eines Grottenbaus aufzunehmen, wird die malerische Illusionsmöglichkeit des Prospektes verwendet. Die vordere Bildfläche zeigt seitliche, unterbrochene Balustraden mit Zwischenpostamenten, auf denen Blumenkübel mit Puttengruppen abwechseln. Hinter diesen sich entsprechend zwei der üblichen klassizistischen Säulenarchitekturen (Pavillone), die wiederum vasenbesetzte Balustraden tragen. Sie sind von dichtem Baum- und Pflanzenwuchs, Lorbeer und Palmen umgeben. Den seitlichen Abschluß bilden Zypressenreihen, von denen man nur die Wipfel sieht. An die vorderen Seitenbalustraden schließt sich die im Halbkreis abrundende Hecke, in deren hohem Mittelteil — und damit im Mittelpunkt der Bildordnung — die klargeformte Grotte steht, von der oben aus einer Muschel ein Springbrunnen fließt.

Größe und Schönheit des Gartens erscheinen hier mit neuen Mitteln dargestellt. Man wendet sich von der absoluten Weiträumigkeit, die entsprechend dem Gesetze des Bühnenraumes so oft nur zur Gestaltung eines Langraumes führte, und dem Bühnengarten das Aussehen einer unendlich langen, alleeartigen Tiefenform gab, ab und schafft einen Breitraum, dem doch durch die bis zur Baumwipfelhöhe hochgeführte abschließende Hecke der Eindruck einer wuchtigen Geschlossenheit bleibt. Die architektonischen Formen — durchaus nicht neu — sind einfach und ohne Größenübersteigerung. An Stelle der Statuen treten bewegte, heitere Puttengruppen, die den Charakter der Szene als intimen Schauplatz eines Ballettes, in ihrer wie durch Tanz und Musik beschwingten Form unterstreichen. Aber eine solche Gestaltung ist hier wiederum durch die Deutung des Szenischen aus dem Texte her bestimmt, nicht durch ein Stilprinzip. Denn die übrigen Stiche zeigen, wo es not tut, eine durchaus monumentale und dem kriegerisch-römisch-antiken Sinne der Handlung gemäße Gestaltung, so die imposante Darstellung des auf hohem Felsen gelagerten Kapitols.

Ein „kleiner Wald" (Boschetto) weicht in seiner Form nicht nur völlig vom Typ, sondern auch von der überkommenen Raumgesetzlichkeit der Bühne ab. Die leidige Frage, wie weit der Stich mit der bühnentechnischen Ausführung übereinstimmt, tritt wieder — dabei unlösbar — in den Vordergrund. Man müßte nämlich für die Ausführung der Szene Praktikabeln von recht großem Ausmaße annehmen. Diese Annahme, die auch aus unsern sonstigen Erfahrungen über die technischen Mittel der Zeit nicht zu stützen wäre, hat um so weniger Wahrscheinlichkeit für sich, als alle übrigen Stiche sich mit einigem guten Willen aus malerisch-illusionistischen Wirkungen erklären lassen. Diese Szene hat wieder eine geringe Tiefe. Die vordere Bildfläche wird durch eine ganz vorn am Bildrand in der Mitte befindliche Baumgruppe in zwei Wege geteilt, die sich rechts und links seitlich in ein Walddickicht verlieren. Auch dieses Walddickicht ist nicht entsprechend der Kulissenreihe, geschweige denn zentral-perspektivisch angelegt.

Es schließt als undurchschaubarer, dichter Gürtel das Bild in sehr geringer Tiefe ab.

Das Blatt zeigt in wunderbarer Weise, wie der deutsche Künstler bei der Gestaltung des Waldes alle Tradition — die ja in den anderen Blättern jedenfalls im Aufbau doch mehr oder weniger gewahrt wird — über den Haufen wirft, wie er nicht gewillt ist, seine Vorstellung des Waldes, der trotz südlicher Vegetation von nordischer Romantik erfüllt ist, in das enge Formenkleid zentralperspektivisch gereihter Kulissen und eines steifen Prospektabschlusses zu zwingen. Was aus Gedelers andeutender Bemühung erst schwach zu erkennen war, bricht hier in eine großartige Freiheit der Form durch. Nur — in welchem Kompromiß die neue Freiheit auf dem alten Bühnensystem verwirklicht wurde, das ist die Frage, zu deren Lösung wir in diesem Falle keine Anhaltspunkte haben.

Ein neuer und nicht mehr unter die uns bekannten Typen einzureihender Schauplatz ist ferner „deliziosa nella villa di Camillo“ (ein „lustiger Ort auf Camilli Landgut“). Formen des Gartens und der freien Landschaft sind hier miteinander verbunden. Seitliche Felsen werden im Mittelgrund durch einen doppelten Felsbogen (der also von einem mittleren Felsenpfeiler getragen wird) überbrückt. Durch die Felsbogen erblickt man eine romantische Landschaft angedeutet. Zwischen den Seitenfelsen zeigt sich an jeder Seite eine strenge klassizistische Nischenarchitektur, rechts mit einem Springbrunnen, links mit einer Statue in den Nischen. Diese Architekturen sind als Ruinen gedacht. Auch hier also weist das Bühnenbild wieder etwas sehr Bezeichnendes auf, die Zusammenstellung verschiedener charakteristischer Formen ohne eigentliche, innere Zusammengehörigkeit. Garten und freie Landschaft, italienische Campagna und klassizistische Architekturen, welche Antike bedeuten, das alles trifft zusammen in jenem Raum, der wiederum nur von der höheren Wirklichkeit dieses „es bedeutet“ her seinen Sinn erhält, weil er als real-irdische Wirklichkeit undenkbar ist.

Wir haben im letzten Abschnitt entgegen der üblichen theaterhistorischen Betrachtungsweise die Künstler deutscher Nationalität innerhalb der Entwicklung des 17. Jahrhunderts von den in Deutschland wirkenden Italienern getrennt und besonders betrachtet. Die Berechtigung dieser Anordnung erwies sich daraus, daß bei dem auch schon jetzt stets gezogenen Vergleich mit den Italienern sich im landschaftlichen Bühnenbild teilweise neue und andersartige Züge ergaben. Während bezeichnenderweise die Theoretiker Furttenbach und Harsdörfer nicht über das italienische Vorbild hinauskamen, treten die deutschen Eigenzüge im Ansbacher Schauplatz, sowie bei Gedeler und Kletzel hervor. Hier kann man unter vorsichtiger Abgrenzung der Wortbedeutung von den Anzeichen eines landschaftlichen Stiles im Bühnenbild sprechen, während Harms noch mehr dem monumentalen, architektonischen Stil der Italiener verbunden ist.

Wenn wir in dieser Weise die Entwicklung des landschaftlichen Bühnenbildes im nordischen Raume getrennt betrachten, so ist es not-

wendig, auch mit einigen Worten die holländische Entwicklung zu streifen. Aus Gründen, die hier nicht näher untersucht werden können, setzt sich nämlich das italienische Bühnenbild in Holland erst verhältnismäßig spät durch[93]. Perspektivische Wandeldekorationen wurden erst um die Wende zum 18. Jahrhundert eingeführt. Die Schouwburg besaß zu dieser Zeit außer der Prospektverwandlung drei Kulissenpaare. In früherer Zeit war kein Dekorationswechsel möglich[94]. Von diesen bei Hellwald erwähnten Dekorationen besitzt das Münchener Theatermuseum einige in kolorierten Stichen von J. Smit[95]. Zu ihnen gehört auch die bekannte „Italiaansche Straat"[96], höchstwahrscheinlich zu dem Stück „de gewaande Advocaat" von De la Croix, vom Jahre 1738, die eine Straßenszenerie etwa im Sinne der Italiener um 1620 gibt, und vielleicht am stärksten die Verspätung der niederländischen Entwicklung aufweist. Offenbar gleichzeitig (da in denselben Rahmen wie die Atlas-Abbildung eingedruckt) sind nun ein Garten und ein Landschaftsblatt. Der „Garten" allerdings ist keiner im streng stofflichen, sondern vielmehr im formalen Sinne. Die Szene zeigt nämlich den Parnaß. Er wird in der „typischen" Form übernommen, nimmt sich dabei hier aber recht seltsam aus. Er ist in die Mitte des Prospektes gemalt, verliert sich aber fast unter den hohen Bäumen, die ihn umringen. In ganz eigenartiger Weise erfolgt hier ein Zusammenstoß zwischen einem sehr alten, vorrenaissanceistischen „Symbol" und dem graziösen Realismus einer spielerischen Welt des 18. Jahrhunderts. Der ungeheuer starke Konservativismus innerhalb der Bühnenbildentwicklung, der über mehrere Jahrhunderte hinweg einen Formenbestand mitschleppt, welcher gleichsam nur am Rande, im äußerlich Dekorativen, die entscheidenden Stilveränderungen der Zeit mitmacht, dokumentiert sich hier überaus deutlich. Nun werden allerdings auf Grund der besonderen holländischen Entwicklung unsere Blätter überhaupt zu Musterbeispielen für diese Erkenntnis. Die ganze Szenerie um den „Parnaß" ist also ein Garten im Sinne eines mythischen Schauplatzes. Zentralperspektivisch, alleeförmig, ohne Seitenentsprechung, aus Statuen, Hecken und Architekturelementen gebaut, abgeschlossen durch den Prospekt, der den Parnaß inmitten einer Baumgruppe zeigt. Pavillons, Heckenbogen usw. entsprechen in ihren Grundformen und der Art ihrer Anordnung durchaus dem italienischen Stil. Dabei werden sie aber in ausgesprochen spät-

---

[93] Wirklich grundlegende Arbeiten über diese Entwicklung fehlen. Interessantes Material bietet die aus dem 18. Jahrhundert stammende „historie van den Amsterdamschen Schouwburg" von Myndert de Boer, Groningen 1772.

[94] Vgl. Ferdinand von Hellwald: Geschichte des holländischen Theaters, Groningen 1874, S. 42.

[95] Offenbar der Amsterdamer Zeichner und Kupferstecher Jan Smit, 1721 und 1748 dort nachweisbar.

[96] Das Blatt ist auch abgebildet in Poelhekke und Vooys: Platen-Atlas bij de Nederlandsche Literatuurgeschidenis, Groningen 1914. Hier jedoch ist die eigentliche Szene in einen anderen Proszeniumsrahmen eingedruckt als auf dem Blatt des Theatermuseums. Bei der Datierung halte ich mich an den Atlas.

zeitlichem Sinne verniedlicht, verschnörkelt und zu sinnlos unnatürlichen Zusammensetzungen verbunden. Beschnittene Heckenformen werden, radikaler noch als wir es später in Frankreich sehen werden, als reines, seiner Verbindung zur Erde als notwendigem Wurzelreich entkleidetes Architekturelement verwandt. Gedrehte und gerade Säulen (in lila Farbtönung) tragen Laubkuppeln, Atlantenhermen (gelb getönt) sind mit einem luftigen Laubdach bedeckt, das in seiner Leichtigkeit zur Tragekraft der Säulen in keinem Verhältnis steht. Lila-, Gelb- und Weißtönungen auf dem grünen Grundklang des Laubes und der Bäume geben dem Bilde eine fröhlich bewegte Farbigkeit. Wir fassen zusammen: zwei Elemente treffen sich hier, die Baugesetzlichkeit der alten italienischen Bühne in einer sehr einfachen Form. Die Typen der italienischen Bühne bestimmen in der großen Form auch die Elemente der Szene (Parnaß, Pavillon, Heckengang werden übernommen). Im einzelnen jedoch bildet sich der Zeitstil diese Grundformen nach seinen Gesetzen zurecht (die dünnen, langen Säulen, die Hermen, die kaum etwas tragen, die typische Rokokofarbigkeit, das Sinnlos-Spielerische in der Verwendung naturaler Elemente).

Setzen wir nun ein solches Blatt in Vergleich zu dem realen holländischen Garten, so ergeben sich interessante Stilparallelen. Der englische Garten setzt sich im 18. Jahrhundert in Holland noch so gut wie gar nicht durch, vielmehr steht Holland in dieser Beziehung in französischer Nachfolge mit dem Unterschied, daß hier alles noch in ein Extrem gewendet ist, welches bewirkte, daß „alles, was verzwickt, kleinlich, abgeschmackt und naturwidrig erschien“ im 18. und 19. Jahrhundert als holländischer Garten bezeichnet wurde[97]. Die Buntheit der Blumenbeete, sowie auch der bemalten Plastiken, die „Anhäufung von groteskem Baumverschnitt“[97] sind Kennzeichen dieses Gartens. „Alles ist darin zu finden, nur keine Natur. Da sieht man Bäume, die gar nicht mehr wie Bäume aussehen, so verschnitzt sind ihre Kronen ... Da stehen alle möglichen und unmöglichen Tiere der bekannten und unbekannten Welt, aus Buchsbaum geschnitten, neben Säulen, Pyramiden und Ehrenpforten aus Taxus ...“[98] So schildert Johanna Schopenhauer Anlagen in dem holländischen Dorfe Broek. Und wie sehr ähneln solche Gärten nicht allein in der menschlichen Grundhaltung der Natur gegenüber, die aus ihnen spricht, sondern auch im rein Formalen, dem hier dargestellten Garten der Schauburg, bei dem der Künstler vielleicht gar nicht allzu sehr das reale Vorbild durch die ungehemmte Tätigkeit seiner Phantasie, der ja in der rein malerischen Gestaltung freier Spielraum gelassen war, in der angegebenen Richtung zu steigern und zu ergänzen brauchte.

Das zweite Blatt der Serie, „Het Bosch“ unterschrieben, übernimmt die Grundform des Typus „Hain“ (boschareccia). Im einzelnen zeigt die Ausführung der Kulissen einen farbenfreudigen und etwas primitiven

[97] Gothein, 2. Bd., S. 302. Man vergleiche ferner bei Gothein S. 302 bis 315. Ich stütze mich hier im wesentlichen auf die Ergebnisse dieser Arbeit.

[98] Gothein, S. 306.

Realismus. Der Prospekt schließt mit dem Blick auf die für diesen Typ so oft als Hintergrund verwandten Hügelketten ab. Im ganzen würde man, wenn man Umrahmung und Figurinen wegließe, das Blatt etwa als italienisch 1620, deutsch 1660 ansprechen können. Zeitstileinfluß ist hier noch wesentlich geringer zu spüren als auf dem Gartenbild.

In einem ebenfalls im Münchener Theatermuseum befindlichen Stich, von Fokke[99] gezeichnet und gestochen, vom Jahre 1749 sind die Kulissen dieses Blattes „Het Bosch" vor einem anderen Prospekt, der in einer Gloriole die Erscheinung des Friedens — im Kostüm des 18. Jahrhunderts mit Reifrock — zeigt, wiederverwendet.

Von P. van Liender liegt eine „de nieuwe Tuin" benannte Gartenszene auch farbig vor. Bei diesem Blatt hat nun offenbar die Wirklichkeit sehr stark zum Vorbild gedient. Hinter einem Wohnhaus und einer Gartenmauer (1. Kulissenpaar), die schon die Züge eines bürgerlichen Klassizismus deutlich aufweisen, tut sich ein sehr tiefer Garten aus Heckenwänden[100], der auch schon leicht englische Züge trägt, auf. Dieses Blatt also verpflichtet sich schon weit stärker dem Zeitstil als dem Typ und geht damit über unsere Betrachtung hinaus, die nur soweit ins 18. Jahrhundert übergreifen sollte, wie sich dort eine späte Übernahme der Stilelemente des südlichen Barocks zeigt.

Wie sehr jetzt aber auch schon ein Einfluß bürgerlich-empfindsamer Elemente sichtbar wird, die Neublüte schäferlichen Stils, die scheinbar so viel Ähnlichkeit zeigt mit den Eklogen des 16. Jahrhunderts, bewirkt doch ein erstaunliches Fortleben des alten Szenengutes. Es darf keineswegs als überspitzte Konstruktion gedeutet werden, wenn wir feststellen müssen, daß sich von Serlios „scena satirica" zu Bulthuis'[101] Waldszene aus dem „Kluchtspel" (Possenspiel): „De Bruiloft (Hochzeit) van Kloris en Roosje"[102] sehr wohl eine Brücke schlagen läßt. Schon die Namen Kloris und — in einem andern Stück — Scarmoussette weisen auch literarisch die Beziehung zu den Italienern nach. Der realistische Mischwald der Kulissen mit seinen kleinen Schäferhütten, die abschließenden Hügelketten des Prospekts unterscheiden sich in nichts von den italienischen Anfängen. Die starken Anklänge an französische Dekorationen, die wir im „Tuin" (Garten) des Singspiels „Blaise und Babet" finden[103], ist wohl weniger aus der Beziehung zu dem ohne Zweifel aus dem Französischen stammenden Text als aus dem Umweg über den stark französisch beeinflußten holländischen Garten zu erklären. Hinter einfachen, paraventförmig geschnittenen Hecken die dichten Baumgruppen des „Parks". Der Prospekt zeigt ein trianonartiges

---

[99] Simon Fokke, Amsterdam, 1712—1784. Die Louis Schneidersche Sammlung in Berlin besitzt eine größere Anzahl seiner Theaterdekorationen.

[100] Man vergleiche die Heckenwandanordnungen im Garten von Heemstede, Provinz Utrecht und Haus Petersburg, Gothein, 2. Bd., Abb. 544, 545.

[101] Jan Bulthuis, geboren 1750 Groningen, gestorben 1801 Amsterdam.

[102] Stich von De Wit und Jonxis.

[103] Ebenfalls von Bulthuis entworfen.

Schlößchen. Allerdings werden gewisse stilmäßige Unterscheidungen — wie auch die zwischen „italienischer" und „holländischer" Straße — vielleicht hier bewußt eine französierende Gestaltung bewirkt haben.

Wir konnten somit also die holländische Entwicklung bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts verfolgen, ohne dabei doch stilmäßig aus dem Zusammenhang, den wir uns zeitlich abgesteckt haben, wesentlich herauszukommen. (Unseren Abschnitt über Frankreich werden wir dagegen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Hinweis auf eine ganz neue Entwicklung des 18. Jahrhunderts schließen können.)

IV. Kapitel.

Französische Sonderformen und die Einwirkung der „Typen".

Einen Seitenblick zur französischen Oper taten wir bereits im Zusammenhang mit Torelli. Tatsächlich setzen sich die Florentiner Typen erst etwa seit Torelli in Frankreich durch, wie man überhaupt sagen kann, daß von der Mitte des 17. Jahrhunderts an die höchste Ausbildung eines gesamteuropäischen Theaterstils erreicht wird. Trotzdem erweist sich aber, daß Frankreich sich diesem gesamteuropäischen Stil nur in Einzelformen völlig annähert. Die spezifisch französische Form der simultanen Perspektivdekorationen wie sie bis ins erste Drittel des 17. Jahrhunderts nachwirkt (Mahelot), die stärkere Herrschaft des reinen Balletts sowie des Gartentheaters bedingen den französischen Sonderstil.

Die stärkste Annäherung an den Florentiner Stil vollzieht naturgemäß Torelli. Die berühmte „Andromède" von Corneille war eigens als „tragédie à machines" gedacht, d. h. ihr Zweck war, die italienische Inszenierungskunst in glanzvoller Weise vorzuführen. Auch war es ein Italiener, dessen aus seiner Heimat herübergebrachte Vorliebe für Opern und Ballette die Anregung zu einer solchen Aufführung nach italienischem Muster und den Auftrag für Corneille gab, nämlich Mazarin.

„Andromède" erlebte ihre erste Aufführung Ende 1650 in großen Saale des Petit-Bourbon (dessen Bühne von Torelli erbaut war) mit der Musik von Dassoucy. Im zweiten Akt findet sich ein „Jardin délicieux, vases de marbre blanc, avec des plantes ou des statues, allée d' orangers. Eole apparait dans les airs avec huit vents dont deux viennent enlever Andromède sous les yeux de ses Nymphes et de la suite du Roi"[104]. Bezeichnend für die Absicht, die technischen Illusionskünste herauszustellen, ist es, daß Torelli den Garten auf die nahezu unendliche Tiefe anlegt. Die Natur wird ihm in extremem Maße zur architektonischen Bauform. Wie in der Szene zur „Venus Jalouse" eine aus Hecken gebildete kühne Kuppel einen Innenraum schuf, so schließen hier Heckengänge, die mit ihren eingefügten Tür- und Fensterausschnitten und einem gliedernden, durchlaufenden Gesimse (!!) gar nicht mehr als Natur aufgefaßt werden können, den Garten als langen Schmalraum ein. Diesen in gerader Flucht verlaufenden Driettern sind, sich seitlich entsprechend, verschiedenartige Architekturen vorgesetzt (auf Blumenbeeten ruhende Atlantenhermen tragen einen einfachen Giebel, zwei Säulen tragen ein giebelloses Gebälk, eine hohe Nische enthält eine Brunnenarchitektur usw.). Zwischen diesen Architekturen und vor dem Drietter sind Orangenbäume in Kübeln aufgestellt. Auf dem Prospekt, der

---

[104] Auch abgebildet in: Dubech, 3. Bd., S. 236.

die Seitendrietter ohne „Einschränkung“ fortsetzt, dabei aber eine Mittelallee hineinstellt aus in Kübeln stehenden Orangenbäumen, deren Wipfel sich so zusammenschließen, daß sie die Wölbung eines drietterartigen Ganges bilden, liegt der Fluchtpunkt in einem unendlich fern angedeuteten Triumphbogen. Das Formmotiv der Allee wird bei Torelli ganz besonders gern verwendet. Ein nicht näher zu bestimmender „Dekorationsstich“ von ihm[105] weist das sehr schön an zwei gleichsam ineinandergeschachtelten Zypressenalleen auf. So verbinden sich hier die (nach Meyer[106]) charakteristischen Elemente des Barockgartens, die Baumallee und die lebendige, beschnittene Hecke, welche die „bestimmenden Ausdrucksmittel“ des Heckentheaters bilden, umgekehrt auch zum Bilde des Gartens auf der barocken Bühne. Die Berührung von realem Garten und Gartenbild der Bühne ist wesentlich intensiver geworden. Jener geheimnisvolle Austauschprozeß, der den Garten zum Theater und das Theater zum Garten macht (Buen Retiro als extremer Fall) — und dieser Vorgang vollzieht sich gerade in Frankreich und Spanien am stärksten — gibt den Gartenblättern jetzt eine Gültigkeit und Bedeutung, die weniger noch in der Übereinstimmung mit dem Wirklichen liegt, als vielmehr in ihrer Bedeutung als Vorbilder, die gemäß den Gesetzen von Kulisse und Perspektive, d. h. von der Bühne her, die Gestaltung des wirklichen Gartens bestimmen. Man sollte also nicht eigentlich davon sprechen, daß der Garten dieser Zeit architektonisch gebaut wird, sondern er wird mehr oder weniger theatralisch gebaut. Ohne Einschränkung läßt sich das für Versailles nachweisen. Man betrachte die verschiedenen Bosketts daraufhin[107]. Die Berichte über die theatralische Verwendung der einzelnen Anlagen bestätigen unsere Anschauung.

Eine klare Anlehnung an Alfonso Parigi läßt die Fels-Meer-Szenerie „Scène de la délivrance d' Andromède“ dieser Oper erkennen. Das Meer wird von jenen Felssäulen (Kulissen), die schon bei der „Fucina di Vulcano“ unsere Beachtung fanden, eingeschlossen, und die Torelli ebenso als brauchbar und zweckmäßig übernimmt wie Inigo Jones es tat.

Für die oben erwähnten beiden Blätter „Jardin délicieux“ und „Dekorationsstich“ gibt Gregor[108] unerklärlicherweise an: „Gestochen 1635, beide für Paris“, ein Datum also, das vor Torellis Pariser Zeit liegt. Sollten, wie bei der Venus Jalouse, Vorstiche einer italienischen Aufführung vorhanden sein, so wäre jedenfalls die Bezeichnung „für Paris“ falsch. In den seitlich begrenzenden Zypressenreihen auf dem „Dekorationsstich“ sieht Gregor „den Übergang von der Allee . . . zur Kulissenhecke“. Soll dieser Satz im Sinne einer zeitlichen Entwicklung verstanden werden, so muß darauf verwiesen werden, daß im Gegenteil die beschnittene Hecke nicht nur das weitaus beliebtere Motiv, sondern, soweit sich das überhaupt feststellen läßt, wahrscheinlich auch das frühere ist.

---

105 Auch abgebildet in Gregor, Wiener sz. K., Abb. 20.
106 Meyer, S. 26.
107 Gothein, Abb. 404—409.
108 Gregor, Denkmäler, S. 11.

Wenn wir somit bei Torelli jenen Punkt aufzeigten, an welchem der italienische Einfluß in die französische Entwicklung einzuströmen beginnt und damit die Angleichung an die gesamteuropäische Entwicklung erfolgt, so müssen nun andererseits kurz einige Sonderformen der französischen Bühne erwähnt werden.

Die Spielfläche Mahelots[109] ist eine Verbindung von Simultanschauplatz und Perspektivbühne. Es findet sich dort also kein reines Bühnenbild. Der Raum wird zwar als einheitlicher Bildraum behandelt, dieser Bildraum aber entsteht durch das — zumeist mit erstaunlichem Geschick ausgeführte — Komponieren verschiedener Schauplätze. Die einzelnen Formelemente werden dabei jedoch wieder wie auf der mittelalterlichen Simultanbühne zu andeutenden Zeichen, zu Requisiten entwertet, oder — wenn man anders will — zu Symbolen erhoben. Die Bühne ist bei den Entwürfen vorzugsweise flach gehalten, obwohl Mahelot die ungeheueren Möglichkeiten der Zentralperspektive wohl bewußt sind. Er verwendet sie z. B. im Entwurf zu „Cornélie" von Hardy. Jedoch bleibt das eine Ausnahme. Im allgemeinen treten die Naturformen vor den architektonischen zurück. Zumeist schließt eine Architektur auf dem Prospekt das Bild ab, während im Vordergrund links oder rechts die freie Natur angedeutet ist. Ein Beispiel mag die Vielfalt dessen, was an Schauplätzen an einer solchen Szene zu sehen ist, erläutern. Der Entwurf zu „La Prise de Marcilly" von D' Auvray zeigt[110]: „Au milieu du théatre, il faut la forteresse de Marcilly, haute de cinq pieds, . . . Au dessous de la forteresse, forme de chassemate dans la contrescarpe: a ladicte casemate il faut une grille qui s'ouvre et ferme. A un des costez du théatre, il faut une tente de guerre un paccage[111], une tour, une corde nouée pour descendre de la tour, un pont levis . . . De l' autre costé, un bois et une grotte, case de bergere, une mar. Un batteau . . ." Burg, Zeltlager, Meer, schäferlicher Schauplatz, das alles also ist hier im Rahmen eines zentralperspektivischen, jedoch reliefartig angelegten Szenenbildes zusammengedrängt. Auf einem anderen Blatt steht der Architektur eines Saalbaues auf der einen eine Wald- und Grottenlandschaft mit Springbrunnen auf der andern Seite gegenüber. Die Verbindung schafft der Prospekt durch das von Bäumen eingefaßte Becken eines Springbrunnens. Gern wird auch das von einem Schiff befahrene Meer einbezogen, wie wir bereits sahen. Es macht dabei nichts aus, daß nur ein Zipfelchen davon, auf die erste Kulisse gemalt, erscheint, und steht ebenso wenig zu dem Innern eines Palastes als welcher der Prospekt ausgeführt ist, in störendem Widerspruch. So die Blätter zu „La Folie de Clidamant" von Hardy und zu „Argénis" von Ryar[112]. Es ist bei den Blättern von Mahelot immer reizvoll zu sehen,

---

[109] In dem Buch von Lancaster, dem einzigen bedeutsamen über den Künstler, ist auch das Werk Mahelots reproduziert.

[110] Lancaster, S. 81.

[111] = passage.

[112] Lancaster, S. 73, S. 78—79.

wie die Fülle der szenischen Formen sich in ein mit geometrischer Klarheit konstruiertes Bild einfügt.

Was nun von diesem Bühnenstil nachwirkt und auch für das übrige französische Theater des 17. Jahrhunderts charakteristisch bleibt, ist zweierlei: einmal, als Nachwirkung des simultanen Prinzips, eine gewisse Vorliebe für eine Formenvielfalt, für einen im szenischen Sinne „umfassenden" Bühnenraum. Und zum anderen die Vorliebe für eine untiefe Bühne, eine reliefartige Komposition des Bildes. Nicht als ob diese Vorliebe allein auf Mahelot zurückginge. Wie bei ihm aber läßt sie sich fast überall bei französischen Künstlern beobachten.

Eine im Sinne Mahelots gestaltete Pastoralszene findet sich für die „Silvamre" von Mairet, 1625 (1. Akt), von Lasne gestaltet. Sie ist ganz ohne Zusammenhang mit der italienischen Schäferszene. Ihr wichtigster Bestandteil ist ein „Felsen, in Form einer Höhle", der den Vordergrund rechts einnimmt, während der Blick links in eine weite Tallandschaft hinabgeht. Also eine Gestaltung im Sinne des Tafelbildes, nicht des Bühnenraumes.

Eine weitere französische Sonderform stellt Jean Dubreuil dar (1602—1670). Er ist der Verfasser einer „Perspective-Pratique", und wir müssen demnach die in dieser enthaltenen Szenenbilder vor allem als technische Beispiele werten. Technisch interessant ist bei ihm die Verwendung von vierflächigen Prismen mit rhombischer Basis, die in schrägem Winkel gegeneinandergesetzt werden, um auf diese Weise der Perspektive mehr Tiefe zu geben[113]. In den Abschnitten über die technische Ausführung landschaftlicher Szenen weicht er teilweise von der strengen Zentralperspektive ab und offenbart dabei Ideen, die bezeichnend sind für die Sonderentwicklung des jesuitischen Theaters. Mit den italienischen „Typen" haben die Darstellungen kaum etwas zu tun. Man kann nach Dubreuil eine Landschaft wie eine Architektur aufbauen, man kann es aber auch anders machen: „Ce que nous venons de dire pour les pièces de Bastiments et Jardins se peut dire des Bois et des Paysages puis qu' on peut y garder les regles de Perspective, aux unes comme aux autres, si on veut"; Garten und Bauwerke sind also Wäldern und Landschaften gegenübergestellt. Eine der Landschaftsszenen zeigt nun eine perspektivische Allee, eine andere löst das Motiv dagegen zu ganz freier Gestaltung auf. Letzteres wirkt somit als reines Landschaftsbild, während das erstere durch die Anordnung der Allee noch seine theatralische Bestimmung verrät, wenn es auch mit den typischen malerischen Mitteln der zeitgenössischen Bildmalerei dargestellt ist. Sehr charakteristisch ist z. B. die dunkel gehaltene Vordergrundfläche. Die Abweichung von der perspektivischen Anordnung des Prospektes wird in folgender Textstelle[114] am besten deutlich: „Voici

---

[113] Die technischen Einzelheiten von Dubreuils System sind bei Schöne, S. 52 ff., dargestellt.

[114] Zitiert nach der Pariser Ausgabe von 1663.

encore une autre pièce de Bois (d. h. keine Waldlandschaft, sondern eine offene Landschaft mit dem typischen dunklen, dreieckigen Vordergrundstreifen vor einer weiten flachen Küstenlandschaft, also ganz im Stile der gleichzeitigen Landschaftsmalerei) où il n'y a aucune sujection à garder les regles de Perspective, si non la hauteur de l'horizon: tout le reste n'en demande point, et un peintre qui n'auroit jamais ouy parler de Perspective feroit aussi bien de celles cy pourvu qu'il fût bon Paysager, que le plus excellent peintre de l'Europe." Im allgemeinen wird dem Szenenbild eine Art dreigeteilter Proszeniumsrahmen vorgesetzt, in diesem Falle durch Baumgruppen gebildet. Bei einer ähnlichen Landschaft, die als Landschaft mit Felsen und Höhlen gilt, besteht dieser Rahmen in drei Felswölbungen, durch die man die Szene erblickt. Hier kann jedoch noch ein weiterer Rahmen mit Felsdurchblicken zwischengeschaltet und erst als dritter Grund das Landschaftspanorama angeordnet werden.

Als Proszeniumsrahmen für den Garten ist eine schlicht-strenge Pfeilerarchitektur angegeben, eine bezeichnende Parallele zu der Tatsache, daß auch im Text die „Bastiments et Jardins" den „Bois et Paysages" gegenüberstehen. Die Gartenszene selbst unterstützt durch ihre Gestaltung diese Einteilung allerdings. Die scharfkantigen, absolut glatten Heckenwände können auch formal eher als Mauerteile angesehen werden. Zwischen ihnen sieht man rechteckige Parterres mit Rosettenmustern, ähnlich aufgelegten Teppichen. Im Mittelgrund ein dreitoriger Triumphbogen ebenso starr-geometrischer Gestaltung, durch den der Blick weitergeht in eine außerordentliche Tiefe, die jedoch zum Schlusse doch noch durch eine (Hecken-?) Mauer abgeriegelt wird. Es ist für Dubreuil charakteristisch, daß er fast stets auf die unendliche Tiefe verzichtet, nicht allein bei der grundsätzlich flachen Bildanlage der Landschaften, sondern auch hier bei einem an sich tiefen Bild.

Wie steht nun dieser Garten zum Gartentyp? Gemeinsam ist zunächst das Grundprinzip der Anlage. Die Tiefenachse, abweichend von Dubreuils gewöhnlicher Bildanlage. Die Zäsur durch eine Heckenbogenanordnung, die den Blick zunächst abfängt, dann aber in die Tiefe weiterleitet. Gemeinsam auch die Anordnung der seitlichen Heckenwände, die aber im Formalen große Unterschiede aufzeigen, denn nirgendwo sonst findet sich eine solche steife Schmucklosigkeit, die auf jedes architektonische oder pflanzliche Beiwerk verzichtet wie hier. Auch wenn man eine Vereinfachung zu Zwecken der technisch-theoretischen Erläuterung, der ja diese Zeichnungen dienen, annehmen wollte, so muß in einer solchen Form-Sparsamkeit darüber hinaus doch das Prinzip einer Stilisierung gesehen werden. Zweierlei mag zur Erklärung angeführt werden: einmal wird für die Jesuitenbühne die eigentliche Übernahme der barocken Illusionskunst erst mit den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts angesetzt[115], dann aber steht zur Zeit, da Dubreuil sein Werk wahrscheinlich verfaßte, die hochbarocke Phase gerade in

---

115 Vgl. Johannes Müller: Das Jesuitendrama, Augsburg 1930, Bd. 1, S. 71.

Italien erst am Beginn ihrer Entwicklung. Viel mehr ließe sich daher eine Stileinheit mit der Formenstrenge Alfonso Parigis, also mit dem sog. frühbarocken Klassizismus feststellen.

Weiterhin findet sich die Parterreanordnung fast kaum beim „Gartentyp" aus dem öfter angeführten Grunde, weil der Mittelraum als „Spielfläche" freibleibt. Hier ist aber ohne Zweifel die ganze Gartenszenerie als Prospekt anzusehen, den man durch die Ausschnitte des dreifachen Proszeniumsportals erblickt. Der schmale Raum dieses „Proszeniums" aber ist die Spielfläche. Und hier nun werden die eigentlichen Zusammenhänge mit der Jesuitenbühne sichtbar. Das dreigeteilte Proszenium ist nämlich m. E. ohne Zweifel von der dreigeteilten kubischen Simultanbühne der Jesuiten übernommen[116]. Dieser Bühnentyp hat möglicherweise überhaupt in Frankreich seinen Ursprung[117]. Auch läßt sich noch bis ins 18. Jahrhundert für Frankreich dieses Spiel auf einer neutralen Vorderbühne (Portalrahmen) vor einem gemalten Prospekt nachweisen. Daß Dubreuil darüber hinaus sich das System einer vollständigen Verwandlungsmöglichkeit schuf, sahen wir ja. Das hindert nicht den Einfluß der vorläufig noch einfachen und formal sparsamen Jesuitenbühne vor allem auf sein System der mit feststehenden Elementen gemischten Dekoration.

Dubreuil ist wieder ein erstaunliches Beispiel für die Verbindung alter und neuer Elemente. Deutlich wird das vor allem, wenn wir die Zeichnungen zu Kapitel X des vierten Teiles betrachten, welche die Verwendung der Drehprismen erläutern. Die erste Abbildung zeigt eine zentralperspektivische Straße, die wie ein vereinfachter Serlio anmutet. Nach der Drehung der Prismen zeigt sich jedoch (auf der nächsten Abbildung) eine keineswegs mehr zentralperspektivische, freie Landschaft (wie oben beschrieben), etwa in der Art eines Landschafters wie Momper. Für das Landschaftliche bei Dubreuil trifft etwas zu, was mutatis mutandis auch für Inigo Jones gültig war. Dadurch nämlich, daß Dubreuil eigentlich noch ein renaissanceistisches Bühnenbild, in dem der Prospekt die Hauptrolle spielt, gibt, kann auf ebendem Prospekt ein Landschaftspanorama dargestellt werden, wie es der italienischen Bühne, die mit fünf- bis siebenfachen Kulissengassen arbeitet und das Bestreben hat, einen illusionistischen Bühnenraum zu schaffen, nicht aber das Spiel vor einem „Bild" auf neutraler Fläche darzustellen, in dieser Form nicht möglich war. Der Prospekt wird bei Dubreuil im Sinne eines Tafelbildes behandelt — wie seine Ausführungen überhaupt keineswegs allein für das Theater gelten, sondern auch (Furttenbach verwandte Tendenzen) für die Ausschmückung einer Galerie, einer Allee, eines Alkovens. Weil er sich damit weitgehend von bühnengesetzlichen Regeln löst, kann er in seiner Landschaftsdarstellung wesentlich „moderner" sein als die Bühnenbildner seiner Epoche, welche die italienische Bühnenform vollständig übernahmen.

---

116 Vgl. Flemming.

117 Flemming, S. 286.

Der Grund für unsere ausführliche Beschäftigung mit Dubreuil liegt in der Annahme, daß, ähnlich Furttenbach, seine „Pratique" Bühnenformen darlegt. die zu seiner Zeit recht verbreitet gewesen sind. Auch hier ist nicht klar zu unterscheiden, wieweit Dubreuil selbst Anreger war und wieweit er in seiner Theorie allgemein gebräuchliche Systeme übernimmt und weitergibt. Über die Wirkung und Bedeutung Dubreuils fehlen bis jetzt noch völlig die eingehenden Untersuchungen. Interessant ist jedoch, daß er über sein Winkelrahmensystem sagt, es seien diese „kleinen Maschinen von rhombischer Form auf den Theatern alltäglich (ordinairement)"[118]. Schöne fügt jedoch hinzu, daß bis jetzt keine weiteren Zeugnisse für diese Dekorationsform bekannt seien.

Gemeinsam mit Mahelot ist bei Dubreuil also die vorwiegend „kurze", reliefartige Bühne und die Restgestalt einer Simultanbühne, die hier allerdings nur noch in der bedeutungsgewandelten Schmuckform des dreigeteilten Proszeniums vorhanden ist. Für uns bedeutsam aber ist die absolut „moderne" Haltung im Landschaftsbild, das auf Zentralperspektive zu verzichten imstande ist, und durch seine eigentlich nur „bildmäßige" Verwendung auf der Bühne sich selbst in eine Linie mit der landschaftlichen Tafelmalerei bringt, so daß hier gewissermaßen der Gleichstand wieder erreicht ist. Sehr viel stärker bleibt dagegen der „Garten" dem Bühnentyp verhaftet. Hier sind die starre Strenge und Kargheit der Formen sowie die schmückende Flächengestaltung durch Parterreornamente als von der typischen Form abweichend zu erwähnen.

Auf diese französischen Sonderformen mußten wir deswegen eingehen, weil sie manches zum Verständnis der hochbarocken Phase der französischen Dekorationskunst beitragen. Diese Phase wird — wir sehen also jetzt von der durch Torelli vertretenen rein italienischen Form ab — in ihrer höchsten Ausprägung durch Jean le Pautre[119] und Jean Berain[120] repräsentiert. Während unter der Regierung Ludwigs XIII. eine Stagnation der Festfreudigkeit festzustellen ist, vollzieht sich seit der Mitte des Jahrhunderts, nachdem die erste große italienische Operntruppe, der auch Torelli angehörte, 1645 durch Mazarin engagiert war, das Zusammenwachsen des italienischen Singspiels mit dem französischen Ballett. Gregor veröffentlicht im Gartenband seiner „Denkmäler" ein von Le Pautre gestochenes Blatt (Tf. 13). Leider ist das Blatt gar nicht näher bestimmt. So läßt sich auch nicht sagen, ob es einen Garten auf einer Saalbühne oder ein Gartentheater darstellt (R. Meyer erwähnt es nicht. Das erste erscheint wahrscheinlicher. Die früheste französische Aufführung im Garten eines Schlosses setzt Meyer[121] 1651 an). „Das Proszenium bilden zwei düstere Brunnen, die Kulissen zwei ebenso düstre, scharfe Hecken, den Prospekt eine tiefe Hecken-

---

[118] Schöne, S. 57.

[119] Jean Le Pautre 1618—1682, Paris.

[120] Jean Berain der Ältere (1637 Saint Mihiel, Lothringen bis 1711 Paris).

[121] Meyer, S. 60.

muschel"[122]. Diese ganz schmucklosen, starr geometrischen Heckenwände erinnern sehr stark an die Entwürfe Dubreuils. Eingehendere Untersuchung mag hier wohl einen Zusammenhang mit dem Jesuitentheater aufdecken. Ob das Prinzip der kargen Form nun jesuitischer Herkunft ist oder nicht, es erweist doch immer wieder seinen Einfluß auch in den höfisch-hochbarocken Szenen. Nur die Ausschließlichkeit, mit der die Hecke hier ohne Verbindung mit der Natur gesehen ist und rein als beliebig wandlungsfähiges architektonisches Element Verwendung findet, erklärt die kühnen Formen, zu denen Berain sie in dem berühmten Entwurf zum „Temple de la Paix" späterhin, 1685, baut[123].

Jean Berains Kunst ist üppig und vielfältig und umfaßt, schon Spätphase, gleichsam noch einmal die ganze Entwicklung, ausklingend in den festlichen Formenphantasien der Louis XIV.-Zeit. An Hand einiger seiner zahlreichen, in der Pariser Bibliothek de l'Opéra befindlichen Zeichnungen (Bleistift? Photographische Wiedergaben im Theatermuseum München) sei das Wesentliche seiner Landschaftsdarstellung aufgezeigt. Die Gegensätzlichkeit zwischen strenger Bildordnung des Gartens und freier Raumgestaltung der Landschaft entwickelt sich hier weiter. Wie stark Berain Übergang ist, zwischen den Stilen steht, macht Thieme-Becker[124]) mit den Worten: „In seinem Kunstcharakter zeigt er sich als Nachfolger der französischen Renaissance, erinnert aber in seiner zierlichen, leichten Linienführung schon an Elemente des Rokoko", deutlich. Die wirkliche, technische Beherrschung der Bühne eröffnet jetzt dem Dekorateur die Möglichkeit einer gesteigerten Vielfalt seines künstlerischen Ausdrucks, So stehen auch bei Berain unendlich tiefe neben kurzer Bühne, strenge Zentralperspektive neben freiester Raumgestaltung. Er stellt den „Parnaß" (Nr. 1589)[125] in einer Art dar, die zwar den traditionellen Typ noch deutlich erkennen läßt, aber zugleich durch eine naturhaftere, realere Darstellung seinen rein symbolischen Charakter auflöst und dem Illusionsgesetz eines landschaftlichen Bildes einordnet. Andererseits finden wir bei ihm Blätter (so den „Hameau avec l'entrée d'un Palais" Nr. 1588), die in der ganzen Raumaufteilung der kurzen Bühne ganz ohne Zweifel den Einfluß Mahelots sichtbar werden lassen. Das Simultanprinzip Mahelots allerdings übernimmt er nicht. Jedenfalls nicht im strengen Sinne. Wo aber ist da die Grenze? Auch hier sind verschiedene „Häuser" an den Schauplatz gebaut, allerdings nur so, daß sie der Illusion einer Raumeinheit nicht gerade entgegengesetzt sind. Wenn aber in den Schäferspielen des Rokoko noch die Darsteller auf der rechten Seite der Bühne nicht hören und sehen, was jene auf der linken Seite tun und reden, so ist auch das im Grunde doch nur die Nachwirkung jenes unillusionistischen, alten simultanen Prinzips.

---

[122] Gregor, Denkmäler S. 13.

[123] Abgebildet bei Dubech, S. 264.

[124] Thieme-Becker, 3. Bd., S. 364.

[125] Numerierung der Originale in der Bibliotheque de l'Opéra, Paris.

Die „Einöde" („Un désert-decor" Nr. 1562) löst sich ganz vom Typ und zeigt eine freie Landschaft, die wohl nur als Prospekt gedeutet werden darf, auch wenn im Vordergrund Baumgruppen kulissenartig angeordnet sind, aber nicht anders, wie sie sich auch oft in der Raumaufteilung deutscher Landschaften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden. Ein Felsmassiv nimmt den Hauptteil des Bildes ein. Ein von dieser Berggruppe herkommender Fluß bindet Vorder- und Hintergrund. Die Zeichnung ist mit allerfeinstem Blei und zartester, geradezu verwirrender Kleinteiligkeit gegeben. Hier ist nun allerdings vom Typus Felsen, der sich in „Parnaß" immerhin noch mit voller Sicherheit erkennen ließ, nichts mehr vorhanden. Dies ist ein regelrechtes Landschaftsbild, welches auch für Berain wieder eine alte Beobachtung erweist, daß nämlich Zeiten und Stile, die in der Architektur einen sparsamen Klassizismus bevorzugen, oft in der Landschaftsdarstellung auffallend naturalistisch sind.

Wenn solche klassizistischen Architekturen bei Berain in Verbindung mit Landschaft gegeben werden, so bedingt die strenge architektonische Form auch immer eine strenge Raumaufteilung, also zentralperspektivisch und im Sinne der Italiener, nur „kürzer", und manchmal sogar ganz flach als Reliefbühne. Den ersteren Fall stellt das Blatt Nr. 1563, „Le Temple de Hymen" dar, das den Tempel in einen dichten Hain (Prospekt und Kulissen mit vorgesetzten Statuen) setzt. Den zweiten Fall einer „Reliefbühne" zeigt das Blatt Nr. 1565: „Jardin décoré d'architecture"[126]. Das Proszenium ist eine völlig wie eine Architektur, nämlich eine korbbogenförmige Arkade, geschnittene Hecke. Diese extreme Form der Architektonisierung von Hecken, die bis zur Nachbildung von Voluten, Gesimsen usw. geht, war schon in dem oben besprochenen Blatte Torellis zur „Andromède" Corneilles festzustellen. Daß sie nicht nur zur selben Zeit, sondern vom selben Künstler möglich ist, wie der diesem Prinzip so ganz entgegengesetzte Realismus der „Désert decor", beweist wiederum, welche verschiedene Auffassung der Natur man der Landschaft einerseits und dem Garten andererseits gegenüber hat. Beweist, daß man der Meinung war, im Garten die Formen der Natur in unbegrenztem Maße dem menschlichen Willen und dem Vorbild einer vom Menschen gefundenen Baugesetzlichkeit für totes Material bedingungslos unterwerfen zu können. Wir wissen, daß das im realen Garten durch eine ausgebildete Kunst des Heckenbeschneidens weitgehend gelang. Dafür jedoch, daß es in so krasser Form wie hier dargestellt, durchgeführt wurde, fehlt uns jeder Beleg.

Diese Szene verzichtet auf Kulissen. Hinter dem Proszeniumsrahmen findet sich eine schmale Spielfläche, die durch breite (Prospekt-) Terrassen als Träger dichter Baumreihen das Bild abschließt.

Der antike Hain als häufiger Schauplatz der Oper spielt eine große Rolle bei Berain, während „Wald"-Szenen im deutschen Sinne fehlen. Der Franzose ist auch hier humanistischer. Er bringt nicht wie deutsche Künstler den Wald mitteleuropäischer Prägung in das Bild einer antiken

---

[126] Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 32, 4.

Landschaft. Die Blätter (z. B. „Boccage avec un petit temple" Nr. 1557 und „Decor et scène d'un opéra" Nr. 415 [?]) sind locker gezeichnet, lassen sich aber gut in Kulissen und Prospekt aufteilen. Sie entsprechen dem Typ der italienischen „Boschareccia".

Aber auch die großartigste Ausprägung des hochbarocken, französischen Gartens, die große Terrassenanlage mit Kaskaden, wird bei Berain im Bühnenbild gestaltet („Jardin orné d'arbres et de fleuves" Nr. 1576 und „Encadrement de scène du palais d'Oronté" Nr. 1590. Hier als Prospekt in architektonischer Umrahmung). Es geschieht nicht oft, daß wir diesen so wichtigen Teil des Gartens im Bühnenbild dargestellt sehen. Eine Handzeichnung Ludovico Burnacinis[127], betitelt „Gartenarchitektur, Hippokrene mit Statuenallee" zeigt dieses Motiv noch in einer sehr bescheidenen Form in Verbindung mit einem Statuengarten. Das Wässerchen kommt hier von einem noch sehr stark dem „Parnaß"-Typ verhafteten Berglein herunter. Im Gegensatz dazu bringt die üppigste und großartigste Ausprägung des schon spätbarocken Terrassengartens (allerdings ohne das Kaskadenmotiv) Giuseppe Galli-Bibiena 1740 in der „Architettura e Prospettiva" mit den „Giardini Reali de' Tarquini nel Gianiculo"[128]. Die Mitte zwischen beiden hält nun Berain. Seine Darstellung läßt sich etwa mit der realen Ausführung einer solchen Anlage in St. Cloud durch Le Nôtre[129] vergleichen. Die ganze Anlage ist offenbar nur malerisch auf dem Prospekt dargestellt worden. (Obgleich die Darstellung der Illusion fließenden Wassers kein Problem war, scheint man hier doch darauf verzichtet zu haben.) Dem Prospekt sind die üblichen Baumkulissen mit Statuen vorgesetzt. Die Architektur ist klar und einfach gegliedert im Gegensatz zu der verwirrenden Vielfalt bei Galli-Bibiena. Durch eine sehr starke perspektivische Verkürzung wird die räumliche Ausdehnung der Anlage eindrucksvoll demonstriert, die dadurch, daß sie nach beiden Seiten fortgesetzt zu denken ist, der Vorstellungskraft des Beschauers freien Spielraum läßt, dadurch aber auch wieder mehr als Breiten- denn als Tiefenanlage wirkt, eine Tendenz, die bei Berain nie ganz durchbrochen wird. Die Anlage des zweiten Blattes unterscheidet sich in nichts Wesentlichem hiervon.

Den oben zitierten Satz von der „Zwischenstil"-Position Berains könnte man nun folgendermaßen spezifizieren: die Formenelemente der französischen Renaissance werden hier ihrer Größe entkleidet, werden nicht mehr erhaben, sondern spielerisch verwendet (so im oben angegebenen „Temple de Hymen" Nr. 1563). Auch der Garten löst sich teilweise schon aus der renaissanceistischen Starrheit architektonischer Heckenordnungen zu einer bei strenger äußerer Raumaufteilung doch gelockerten, „durchsichtigeren" und landschaftlicheren Form (so im „Jardin décoré de statues de nymphes et d' amours" Nr. 1556), die schon die Möglichkeit einer Gestaltung wie

---

[127] Auch abgebildet bei Biach-Schiffmann, Abb. 41.

[128] Auch abgebildet bei Zucker, Barock, Abb. 17.

[129] Vgl. Gothein, 2. Bd., Abb. 434 u. 435.

bei Lajoue[130] vorausahnen läßt. Die stärkste Annäherung an den italienischen Stil und seinen Hauptvertreter in Frankreich, Torelli, vollzieht Berain in Blättern wie der „Scene de triomphe" Nr. 1555[131] und den „Palais de Xerès" aus „Proserpine" 1680[131]. Hier zeigt er sich als Gestalter eines französischen, d. h. eher strengen als überladenen Barocks. Doch wird auch hier stets die „Durchsichtigkeit" der Szene gewahrt. Diese, überall freien Durchblick gestattenden Säulen- und Arkadenarchitekturen haben immer nur raumunterteilende, nie raumabteilende Funktionen. Auch hier keine tiefe Bühne im italienischen Sinne. Berain schließt gern durch ein weites Halbrund, modern gesprochen: durch einen Rundhorizont ab.

Wenn es nun vielleicht verwunderlich erscheinen mag, daß im Vorstehenden bereits das Wesentliche der französischen Entwicklung aufgezeigt sein soll, so muß zu bedenken gegeben werden, daß 1. das Schauspiel humanistischer Prägung, welches kein eigentlich landschaftliches Bühnenbild kennt, weil es der italienischen Perspektivbühne kaum Einfluß gewährt (die bestätigende Ausnahme Corneilles Maschinen-Komödie) eine hervorragende Rolle spielt, daß 2. die italienische Oper erst verhältnismäßig spät eindringt und vorher und auch dann noch das Ballett im Vordergrund steht, daß 3. vor allem unter Ludwig XIV. das Gartentheater von großer Wichtigkeit ist, daß 4. auch in den Operninszenierungen die architektonische Szene vielleicht stärker noch als bei den Italienern überwiegt.

Es wird also schwierig, etwas allgemein Gültiges über das landschaftliche Bühnenbild der Franzosen auszusagen, da man, wenn man von den Sonderformen absieht, allzu sehr in Gefahr ist, die Ergebnisse der Betrachtung von Berain zu verallgemeinern, obgleich man ihn sicher als sehr charakteristisch ansehen darf. Feststellen läßt sich also zunächst für den Garten: die Hecke wird bis zu radikalsten Konsequenzen architektonisiert. Diese architektonisierten Hecken bauen mit äußerster Knappheit und Strenge einen (im allgemeinen untiefen) Bildraum. Das ist die erste Phase. Berain verzichtet fast ganz auf die Hecken, baut eine lockere, „durchsichtige" Szene, aber mit nahezu derselben Strenge in bezug auf die Raumordnung. Das ist die zweite, bereits ins 18. Jahrhundert, wo dann auch die Raumordnung aufgelockert wird, weisende Phase. Die tote Hecke weicht dem natürlich gestalteten und unterschiedlich charakterisierten („Armide" = orientalisch, Palmen) Baum- und Pflanzenwuchs, der auch nie wie bei den Italienern durch zu schwere Architekturen erdrückt wird. Auch durch die Gestaltung der großen Kaskadenanlagen geht Berain wesentlich über den Typ der Italiener hinaus.

Wesentlicher aber noch sind die Unterschiede in der Darstellung der Landschaft. Hier bleiben die Franzosen fast völlig unbeeinflußt vom Typ. Dadurch daß sie vielfach in ihrer Bühnenform den Zweiklang Kulisse plus Prospekt zugunsten des letzteren verschieben, behandeln sie den Prospekt gleichsam als Tafelbild und sind wohl ohne Zweifel oft weniger um einen

---

130 Vgl. Niessen, Tf. 32, 6.
131 Vgl. Niessen, Tf. 30, 5. 4.

bühnengemäßen Illusionsraum als um einen „schönen“ und malerischen Hintergrund besorgt, was mit ihrer starken Tendenz zu reliefmäßiger Bühnengestaltung zusammenhängt. So entstehen bei Dubreuil und Berain zarte Wanderlandschaften, meist mit abschließenden Gebirgszügen. Diese Landschaften sind vorwiegend mit tiefem Augenpunkt, also mit starker Aufsicht gegeben, so daß sie wohl zwangsläufig in einem perspektivischen Mißverhältnis zu den Spielern gestanden haben müssen. Die strenge Bühnengesetzlichkeit der Italiener wird bei den Franzosen eben hin und wieder ignoriert.

Im ganzen gesehen, haben wir also auch in Frankreich im landschaftlichen Bühnenbild eine Eigenentwicklung, die darauf beruht, daß die italienischen Typen gegenüber der starken Tradition der französischen Sonderformen nur in beschränktem Maße Eingang fanden. (Die große Errungenschaft der italienischen Bühne, die unendliche perspektivische Tiefe, hat in Frankreich kaum Bedeutung gehabt.) Nur daß — man kann es m. E. bei aller gebotenen Vorsicht aussprechen — in Frankreich eine stärkere Tendenz zu einer bildmäßigen als zu einer illusionsraummäßigen Gestaltung der Szene bestand.

V. Kapitel.

Die Typen in Italien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zusammenfassung.

Wenn wir jetzt nach diesem Rundblick über die verschiedenen nationalen Ausprägungen der Typen zu ihrem Ausgangsland, nach Italien, zurückgehen, so werden wir hier an einigen wenigen Beispielen aus der Fülle des für die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts vorliegenden Materials wieder sehen können, daß die Typen als formaler Grundbestand des Theaters für die Dauer von fast zwei Jahrhunderten von allen Veränderungen des Zeitstils nahezu unberührt bleiben, ihm höchstens im Äußeren, im Äußerlichsten Zugeständnisse machen. So ergibt auch die Zeitspanne von etwa 1635 bis 1685 nur einen Ausbau des Gegebenen, verändert aber nirgends entscheidend den Formenbestand, den z. B. Alfonso Parigi schon besaß. Nirgends wird auch durch ein neues Landschaftserlebnis oder etwa durch wesentliche Einflüsse der Tafelmalerei eine neue Form geschaffen. Das einzige, was sich feststellen läßt, ist eine Tendenz zur weiteren Vereinheitlichung der Formen im Garten und dagegen zu einer Differenzierung im Bilde der Landschaft. Das aber bedeutet schon einen Hinweis auf die Entwicklung des kommenden Jahrhunderts, denn die neue Auffassung der Natur geht nicht vom Garten aus, sondern von der Landschaft und erfaßt erst auf dem Wege über den Park den Garten.

Giovanni Francesco Grimaldi[132] fand schon in anderem Zusammenhang Erwähnung. Sein von Galestruzzi gestochener Garten zu „Il Trionfo della Pietà", Rom 1658[133] enthält fast vollständig den ganzen Formenapparat, den der Bühnengarten sich geschaffen hat. Das Bestreben, den Typ zu beleben, abwechslungsreich zu gestalten, führt in dieser Zeit zu immer neuen Kompositionen der gärtnerischen Formen. Dieses Blatt nun bildet durch die Häufung aller Formen einen besonders extremen Fall dieser Bemühungen. Seitliche Laubengänge, seitliche Baum- sowie Architekturbegrenzungen, Statuen- und Blumenkübelanordnungen, Springbrunnen, hier auch — erstmalig — Volièren, Parterres auf dem Prospekt, dort auch eine architektonische Grotte mit Architekturumgang, all diese Elemente geben dem Blatt den Ausdruck einer gewissen Fülligkeit, einer Übersättigung zum Prunkvollen hin, die den wesentlichsten Unterschied gegenüber Alfonso Parigi bedeutet und wiederum eine Tendenz des Zeitstils ist, denn wenig später

---

[132] Grimaldi, Giovanni Francesco, geb. 1606 Bologna, gest. 1680 in Rom.

[133] Auch abgebildet bei Gregor, Wiener sz. K. 1. Bd., Abb. 25 u. bei Niessen, Tf. 32, 1.

finden wir in etwas anderer Form diese Kennzeichen in Frankreich bei Berain und auch der Deutsche Harms ist nicht frei von ihnen. Ebenso gehört ein späteres römisches Blatt von Girlamo Fontana zu „La Caduta dell Regno dell' Amazoni" 1690, darstellend die Erscheinung der Venus aus einer Wolke, in diese Reihe[134].

Ein Landschaftsblatt Grimaldis zu derselben Aufführung[135] ist deswegen interessant, weil Grimaldi als Landschafter nicht ohne Ruf ist[136]. Auch in diesem groß angelegten Blatt zeigt sich das Bestreben zu einer Auflockerung des alten Systems (in einem Walde versteckt liegende Schlösser, Gebirgszug auf dem Prospekt). Aber der Naturalismus, mit dem diese Bäume gegeben sind, ist ebensowenig neu wie die stofflichen Formen und ihre Auffassung, und — zwangsläufig, entsprechend dem alten Bühnensystem — die formale Anordnung.

Das, was nun diese beiden Blätter schon zeigen, kann ganz allgemein gelten. Eine wesentliche formale oder stoffliche Bereicherung ist weder im Garten- noch im Landschaftsbild der Bühne eingetreten. Es machen sich zwar Tendenzen zur Sprengung des alten Bühnensystems — das sich aber völlig unverändert erhält — bemerkbar, die aber nur zu Übersteigerungen und zur Bemühung um die Überdeckung des Kulissen-Prospektsystems führen.

Das vielfältigste Bild der Entwicklung im 17. Jahrhundert gibt Ludovico Burnacini. Entsprechend unserer bisherigen Einteilung sind wir berechtigt, ihn in die italienische Entwicklung einzubeziehen, denn obgleich er in Wien geboren ist, und man in diesem Zusammenhang oft von einem Wiener Bühnenstil gesprochen hat, ist er doch sehr weitgehend der Schüler seines aus Mantua stammenden Vaters Giovanni. Auch Ludovico Burnacini zogen wir bereits öfter zum Vergleich heran.

Bei ihm wird nun der Formenbestand am stärksten sowohl aus seiner besonderen künstlerischen Eigenart wie aus zeitstilistischen Tendenzen abgewandelt. Und zwar tritt — Zeugnis für Burnacinis künstlerische Qualität — an die Stelle der Formenhäufung Auflockerung der Formen in sich selbst. So wird das Motiv des Heckenbogens übernommen, aber es werden jetzt Guirlandenbogen daraus, die in reizvoller Weise hintereinander geordnet sind und so zu ganz neuen Wirkungen führen (darauf beruht vor allem der Reiz des „Tempel der Vesta" zu „Il Fuoco eterno"[137]). Wie stark Burnacinis Wirkungen aus der Reihung bestimmter Formenmotive entstehen,

---

[134] Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 32, 5.

[135] Bei Gregor, Denkmäler Abb. 2.

[136] „Der Hauptlandschafter der zweiten Generation der Caraccisten", so in Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei III 171, Leipzig 1880.

[137] „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali" (Musik von Draghi, Text von Nicolo Minato. Wien 1674. Stiche zumeist von Matthäus Küsel.) Auch abgebildet bei Gregor, Denkmäler, Tf. 5 u. Zucker, Barock, Abb. 7b. — Das im folgenden besprochene Bild findet sich auch bei Gregor, Denkmäler, Tf. 4 und bei Zucker, Barock, Tf. 7a.

beweisen das Blatt „Atrio del Vestuario delle Vestali" und der „Giardino del Palazzo del Dittatore" dieser Aufführung. Ersteres reiht Säulen, das zweite Satyrn auf Podesten als Architekturbogen tragende Figuren, beide unter Anwendung größter perspektivischer Tiefe. Diese tritt also im Garten noch ebenso auf wie andererseits die verkürzte Szene mit apsis-förmigem Abschluß. („Tempel der Vesta.")

Die „Fels-Meer"-Szene erhält sich im „Mare" der 7. Szene des 3. Aktes im „Pomo d' Oro" wie auch in einer Reihe anderer Szenen.

Im Landschaftlichen begegnen uns auch einige abweichende Szenenformen, die vom Typ her zu einer eingehenderen Charakterisierung vorstoßen. Zu ihnen gehören z. B. die „Elisischen Freuden-Felder" aus „La Monarchia latina trionfante" (1678, Szene 16—17)[138]. Auch hier beruht der große Eindruck wieder auf der extremen Durchführung des Reihungsprinzipes[139]. Besonders neuartig mutet das Hintereinander der seitlich zur Mitte der Spielfläche sich hinziehenden Tulpenbeete an. Da sich die Darsteller zwischen ihnen hin- und herbewegen, außerdem auch Tulpen pflücken, so ist hier eine reale Darstellung durch künstliche oder möglicherweise auch durch echte Blumen anzunehmen.

Als „Spezialfall der Tiefenbühne"[140], der zwar schon bei Callot in einer architektonischen Szene[141] vorhanden ist, bei Burnacini jedoch eine besondere Pflege erfährt, ist jene Anordnung anzusehen, die radial von einem auf der Spielfläche anzusetzenden Punkt ausgehende Straßen, Wege oder Laubengänge baut. Das Musterbeispiel hierfür findet sich im „Lust-Wald von lauter Cederbaumen" (Cedrara) des „Pomo d' Oro", 4. Akt, 1. Szene. Biach-Schiffmann, Seite 106, Nr. 47: „Ein Cedernhain schließt v. mit halbkreisförmigem Rondeau ab. 15 strahlenförmig angeordnete Alleen, deren mittlere durch größere Breite betont ist, münden in dieses Halbrondeau und führen den Blick in weitere, von Vasen und Bäumen gebildete Alleen. Die Baumstämme und reichen Baumkronen, deren Zweige sich bogenartig verflechten, gleichen einander vollständig, und sind mit ihrem Schlagschatten symmetrisch geordnet, wodurch ein steifer, unnatürlicher Eindruck entsteht. Die Mittelallee ist von je vier Faunen auf hohen volutenförmigen Postamenten eingefaßt. Im Hgr. i. d. M. eine Vase mit Springbrunnen. Im Vgr. r. eine schlafende und eine stehende Frauengestalt." Biach-Schiffmann also empfängt aus dem Prinzip einer symmetrischen

---

[138] Auch abgebildet bei Zucker, Barock, Tf. 8b. Dort irrtümlich als dem „Pomo d'Oro" entstammend bezeichnet.

[139] Die Beschreibung bei Biach-Schiffmann, S. 120, Nr. 112 lautet: „Zwei Baumreihen führen zu S. der Bühne in den Hgr. Die rückwärtigen Reihen bestehen aus hohen, mit Früchten behangenen Bäumen, von denen je zwei dicht beieinander stehen, die vorderen aus niedrigen Bäumchen, anscheinend Orangenbäume. Hinter den Bäumen Gebüsch. Schmale Tulpenbeete vor den Bäumen. Im Hgr. Hügellandschaft . . ."

[140] Gregor, Denkmäler, S. 11.

[141] Dekoration aus „Il Solimano", 4. Akt, 1620, auch abgebildet bei Niessen, Tf. 27, 2.

Reihung einen „steifen, unnatürlichen Eindruck". Das beruht vor allem wohl darauf, daß eine Szene, die fast ganz ohne architektonische Elemente ist, in strengstem architektonischem Sinne gebaut ist. Die Grenzverschiebung zwischen Architektur- und Naturelementen im Garten nimmt man gefühlsmäßig eher in Kauf als eine rein architektonische Anordnung einer aus natürlichen Formen gebauten Szene. Dieser Stich ist also als Sonderfall des Gartens zu werten. Denn nur dieser bewahrt und steigert noch die Tendenz zur Architektonisierung, während im landschaftlichen Bilde eine Abkehr zu freieren Formen zu bemerken ist. Bei aller scheinbaren Steifheit dieses Blattes ist aber die großartige Konsequenz, die Monumentalität, mit der das Prinzip der radialen Alleeanordnung durchgeführt ist, doch wieder ein bemerkenswertes Zeugnis für Burnacinis künstlerische Selbständigkeit und seinen Blick für theatralische Wirkungen.

Dort, wo Burnacini sich einer solchen Radialanordnung in einer landschaftlichen Waldszene bedient, verzichtet er auf Architektonik und symmetrische Anordnung und bedient sich ihrer eher zu einer Auflockerung der durch das Bühnensystem bedingten Formgesetzlichkeit. Ein Beispiel dafür ist die „Selva d' Ida", (Waldungen des Berges Ida) zur Szene 6 des 1. Aktes des „Pomo d' Oro". Wenn in der Beschreibung zu diesem Stich[142] Biach-Schiffmann von „einem Garten von Laubbäumen" spricht, so liegt hier eine sehr gefährliche Begriffsvermengung vor. Dieses Blatt hat mit „Garten" nichts zu tun, sondern gehört in die ganz andere Gruppe landschaftlich-mythischer Schauplätze, die als „Wald" oder „Hain" gelten und der schäferlichen Szene sowie der Einöde zugehören. Es wäre ja nicht notwendig, diesen Unterschied so zu betonen, wenn er nicht, was wir in dieser Arbeit zu zeigen versuchten, ein grundlegender, ästhetisch und damit formal bedingter ist.

Auch genau bestimmte Lokalitäten wie „Gestatt des Tyberfluß" (Bocce del Tevere) zu „Il Fuoco eterno" Akt 2, Szene 17[143] werden in den Typ eingebaut und damit wiederum zu einer überlokalen Bedeutung, wiederum ins Bereich des Mythisch-Erhabenen gehoben. Auch die Bereicherung der Szene durch Einzelformen ordnet sich diesem Stilprinzip ein. So ist z. B. die hohe, doppelbogige Brücke auf diesem Blatt eine eigene Erfindung Burnacinis. Stilmäßig durchbricht oder verschiebt aber eine solche „Zutat" zum Typ in keiner Weise die Urbedeutung desselben. Die Grundhaltung dem Theater gegenüber, die optische Forderung des Zuschauers an das Theater unterliegt also innerhalb der gesamten von uns betrachteten Zeitspanne keiner wesentlichen Wandlung.

Dabei ist Burnacini sowohl als künstlerisch bedeutendster wie auch als eigenwilligster Szeniker anzusehen. Domenico Mauro und Santurini besagen für die Entwicklung viel weniger, gehen stärker noch vom Typ aus, kommen dabei allerdings zu sonderbaren formalen Verirrungen und Stil-

---

142 Biach-Schiffmann, S. 102, Nr. 35.
143 Biach-Schiffmann, S. 114, Nr. 89.

losigkeiten. Als Beispiele: die architektonische Zerrissenheit der Szene im Garten zur Szene 7 des 1. Aktes vom „Servio Tullio“[144], und stärker noch die formale Absonderlichkeit der Mittelgrundsarchitektur im „Giardino“ der 1. Szene des 3. Aktes derselben Oper[145].

Gregor gibt eine Zusammenstellung von Typen[146] aus sechs theatralischen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und kommt zu der Folgerung, „welch verschwindend geringer Raum in der Inszenierungskunst jener Zeit der originalen Erfindung übrig bleiben konnte, wenn 75, jedenfalls aber über 50 % der Schauplätze auf bekannte Typen fielen“. Wir haben gesehen, daß sogar 100 % aller Schauplätze einer Typenordnung einzugliedern sind. Die „originale Erfindung“ hat die Aufgabe, innerhalb des durch den Typus gegebenen Rahmens ihre Phantasie in mancherlei Abwandlungen spielen zu lassen. Zunächst hat gar kein Bedürfnis nach einer Erweiterung der formalen Möglichkeiten der Bühne bestanden. Als Neugeburt des antiken Theaters, als welche nicht nur die Bühne des 16., sondern ebenso die des 17. Jahrhunderts aufgefaßt wurde, war ihre formale Gestaltung gleichsam sakrosankt. Erst gegen Ende der von uns betrachteten Epoche wird das gegebene Formenkleid zu eng. Burnacini vermag dank der Gabe einer wirklich „originalen Erfindung“ noch einmal die zentralperspektivische Bühne bis zu ihren letzten Möglichkeiten auszunützen. Ein geringerer jedoch wie Domenico Mauro kommt auf der Suche nach neuen Ausprägungen der alten Form zu exaltierten Übersteigerungen. Erst die Galli-Bibiena und die Einführung der Winkelperspektive schaffen neue Möglichkeiten für den Szenenbildner. Aber auch die Eroberung dieses neuen bildnerischen Grundgesetzes bedeutet nicht das Ende der Typen, wiederum ein Beweis, daß sie keineswegs allein aus dem System der Zentralperspektivbühne entstanden und mit dem Schicksal derselben verhaftet waren. Den Untergang der Typen mußten naturgemäß Tendenzen herbeiführen, die auf eine absolute Illusion im Sinne eines Naturalismus sich richteten. Und tatsächlich fällt das Ende der barocken Typen zeitlich nahezu mit der Aufnahme einer aufklärerisch-sachlichen Dramenästhetik etwa im Sinne Diderots zusammen. Und bezeichnenderweise bewahren sich die Typen wiederum am längsten in der Oper, die ja ihren barocken Grundcharakter nie verleugnen konnte. Die verschiedenen Phasen dieser Entwicklung wären einmal im einzelnen noch aufzuzeigen.

Der Beginn der Typenentwicklung muß, wie wir sahen, bereits im 16. Jahrhundert angesetzt werden. Zu der Zeit des Wiener Jesuitentheaters

---

144 „Servio Tullio“, Drama per musica (Musik von Agostino Steffani), München 1685. Stiche von M. Wening.

145 Auch abgebildet bei Niessen, Tf. 32, 7.

146 Gregor, Wiener sz. K., 1. Bd., S. 71.

in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Gregor[147] als die Entstehungszeit der Typen ansetzt, sind sie bereits voll ausgebildet.

Gregor[148]: „... sehen wir die ersten Theaterdekorationen des 16. Jahrhunderts in einem fast unbegreiflichen Naturalismus bei der Behandlung des Pleinair-Vorwurfes, der nur daher rührt, weil das Beispiel fehlt. Denn erst mit dem 17. Jahrhundert stehen die Typen der Gartenkunst geschlossen da." Auch diese Ansichten hat unsere Untersuchung widerlegt. Der Serlio-Realismus leitet sich einerseits aus der unmittelbaren Vorgängerschaft simultan-realer Darstellungsformen, die noch dem Mittelalter zuzurechnen sind, ab, andererseits aus dem Versuch einer möglichst engen Anlehnung an Vitruvs Vorschriften. Für die ersten uns bekannten Gartenszenen aber läßt sich der italienische Renaissancegarten als Vorbild ansetzen, der auf der Bühne teilweise noch zu rein klassizistischen Architekturgestaltungen übersteigert wird.

Ebenso ist durch das Aufzeigen der zeitlichen Abfolge zu widerlegen, daß — und damit kommen wir zu einem Kernpunkt der Gregorschen Anschauungen — das Theater den Garten erst dann übernimmt, übernehmen kann, als der Garten eine dem Theater gemäße Form annimmt, sich theatralisiert.

Die Wechselbeziehung zwischen Theater und Garten im 17. Jahrhundert ist gar nicht zu leugnen. Ebenso fällt die Feststellung, wer von beiden den anderen in stärkerem Maße beeinflußt hat, außerordentlich schwer. Tatsächlich vollzieht sich ja aber, wie Gregor selbst feststellt, diese Theatralisierung des Gartens kaum vor Beginn des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts. Die Bühne hatte aber den Garten schon viel früher, und zwar in einer absolut unnaturalistischen, vielmehr in einer zum mythischen Schauplatz stilisierten Gestaltung als sicheren Besitz ihres szenischen Bestandes ausgeprägt.

Naturalismus setzt ein Betrachterverhältnis zur Natur voraus. Da aber — wie immer wieder betont werden muß — die Voraussetzungen für die scena satirica wie für die ganze in ihrem Gefolge auftretende Landschaftsdarstellung rein ästhetisch-theoretischer Natur sind, kann man wohl von einem Realismus der Ausführung, nie aber von einem Naturalismus des Gesamtbildes sprechen, und zwar noch weniger als beim Garten. Motive wie Gebirge, Tallandschaft, Felder- und Wiesenlandschaft existieren für die Italiener wie für ihre ganzen Nachfolger nicht. Inigo Jones allerdings, soweit er nicht italienisch arbeitet, und Jean Dubreuil finden auch hier zu wirklichen landschaftlichen Formen.

---

147 Gregor, Wiener sz. K., 1. Bd., S. 53: „So erfolgt allmählich jene Auswahl von Dekorationstypen und Mustern, die für die szenische Kunst der Jahrhunderte XVII und XVIII charakteristisch ist. Eine „Neuinszenierung" in unserem Sinne gibt es also nicht, nur die Neugestaltung schon bekannter Schauplätze in immer anderen und womöglich kunstvolleren Formen. Während also unsere heutige Bühne auf Auffassungen hinstrebt, so diese auf Typen. . ."

148 Gregor, Denkmäler, S. 7.

Es fehlt also nicht die Möglichkeit zur Darstellung solcher landschaftlicher Wirklichkeiten, sondern die mythisch-antike Brille, durch die man das Spiel auf dem Theater sieht, bedarf ihrer nicht.

Daher kann erst durch den Einfluß neuer „unrenaissanceistischer Formenwelten" um die Mitte des 18. Jahrhunderts[149] (Gotik, die Alpen [Gottsched, Haller], Ost-Asien usw.) sich eine Wandlung des Bildes, wenn auch noch keineswegs zu einem ausgesprochenen Naturalismus hin, ergeben.

Unverständlich bleibt, warum Zucker die Bestimmung des europäischen Theaters durch das italienische erst für das 18. Jahrhundert ansetzt. (S. 10: „Im 18. Jahrhundert ist es daher nicht mehr möglich, die Entwicklung nach Ländern gesondert zu betrachten, italienische Theaterarchitekten bestimmen die Erscheinung des Bühnenbildes in Italien ebenso wie in Spanien, Schweden und Rußland.") Denn er widerlegt sich selbst, wenn er (S. 10) auf den „innigsten Zusammenhang" zwischen italienischer und französischer Bühnendekoration durch Torelli hinweist, ebenso darauf, daß (S. 17) „zwischen 1660 und 1670 in ganz Deutschland die glanzvolleren Schauspielvorführungen auf einer nach italienischen Dekorationsprinzipien aufgebauten Bühne stattfanden" und ferner, daß (S. 18) schon unter Ferdinand III. „die Geschichte der Wiener Hofbühne fast ausschließlich eine Geschichte der italienischen Oper" (S. 20) ist. Wie auch unsere Arbeit zeigt, ist also die italienische Bühne bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts nahezu überall durchgedrungen.

Stellen wir nun zum Abschluß noch einmal die Frage, ob eine solche motivische Betrachtung der Bühnenbildentwicklung durch die Ergebnisse gerechtfertigt ist und worin im wesentlichen diese Ergebnisse bestehen, so läßt sich folgendes sagen:

1. Es erwies sich die besondere Einwirkung der humanistisch-dramatischen Ästhetik und ihre formenbildende Kraft besonders deutlich an Garten und Landschaft (während ja bei der Architektur die Verwechslung von Klassizismus und Antike-Vorstellung, die ja formal identisch sind, naheliegt).
2. Es erwies sich die Stärke der Typentradition [Parnaßentwicklung] (während in der Architektur der Einfluß jeweiliger Stiltendenzen stärker sich geltend macht).
3. Es erwies sich die Bedeutungsgegensätzlichkeit in der Abgrenzung von Garten, schäferlichem Schauplatz und Landschaft (im Sinne der Wildnis, Einöde).
4. Es erwiesen sich „naturalistische" Tendenzen bei unrenaissanceistischen französischen und englischen Sonderformen.
5. Es erwies sich stellenweise die entscheidende stilistische Gegensätzlichkeit in der Gestaltung von Architektur und Landschaft.
6. Es erwies sich die Stärke deutscher Künstler in der Landschafts-, d. i. vor allem Waldgestaltung, auch innerhalb der italienischen Form.

[149] Vgl. Zucker, Barock, S. 39.

Über diese Ergebnisse einer rein motivischen Betrachtung hinaus, machte die Arbeit aber auch den Versuch, einen Beitrag zur Entwicklung der Typen im allgemeinen und damit eines wichtigen Teiles der Bühnenbildentwicklung überhaupt zu geben. Bühnenbildgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert ist eben Typengeschichte. Trotz der im 18. Jahrhundert beginnenden Auflösung der Typen kann man ihre Nachwirkung noch bis ins 19. Jahrhundert verfolgen[150].

---

[150] Zwischen dem Abschluß und der Drucklegung dieser Arbeit erschien das Werk von Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939. Das Buch wertet eine ungeheure Materialfülle zum Theater des Barock vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus und entdeckt aus diesem Gesichtswinkel dem Theaterhistoriker bereits wohlbekannte Künstler wie Juvarra und Harms neu. Gerade bei letzterem wird das Niederdeutsche seiner Waldszenen hervorgehoben (S. 62 ff.). „Bei Harms sind die Einzelelemente hausbackener und derber, aber dafür tritt die Formenphantastik noch ungehemmter hervor. Vielleicht liegt hierin doch ein typisch deutscher Zug, ein Wille zu optisch phantastischer Verunklärung des Raumes, . . .“ (S. 64).

Wenngleich zu unserer Fragestellung keine neuen Ergebnisse beigebracht werden, so bedarf dieses Buch als wichtigster, neuerer Versuch einer zusammenfassenden Darstellung des barocken Theaters doch auch in diesem Zusammenhang der Erwähnung.

Verzeichnis der mehrfach und abgekürzt zitierten Schriften.

Biach-Schiffmann = Flora Biach-Schiffmann, Giovanni und Ludovico Burnacini, Wien-Berlin 1931.

Borcherdt = Hans Heinrich Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935.

Dietzel = Senta Dietzel, Furttenbachs Gartenentwürfe, Nürnberg 1928.

Dubech = Lucien Dubech, Histoire générale illustrée du théatre, Paris 1932.

Fischel, Jones = Oskar Fischel, Inigo Jones und der Theaterstil der Renaissance. Vorträge der Bibliothek Warburg IX, Leipzig 1932.

Flechsig = Eduard Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts. Dresden 1894.

Flemming = Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 32, Berlin 1923.

Frey = Dagobert Frey, Gotik und Renaissance, Augsburg 1929.

Gothein = Marie-Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914.

Gregor, Denkmäler = Joseph Gregor, Denkmäler des Theaters. Inszenierung, Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten. München, o. J. Textband, Einleitung zu Band 7: Theater und Garten.

Gregor, Wiener sz. K. = Joseph Gregor, Wiener szenische Kunst, Wien 1924.

Kaulfuß-Diesch = Carl Hermann Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1905.

Lancaster = Henry Carrington Lancaster, Le Mémoire de Mahelot, Paris 1920.

Meyer = Rudolf Meyer, Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Dissertation, Emsdetten 1934.

Niessen = Carl Niessen, Das Bühnenbild, ein kulturgeschichtlicher Atlas, Bonn 1927.

Rapp = Rapp in: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 41, Neues Archiv für Theatergeschichte, 2. Band, Berlin 1930.

Rudloff-Hille = Gertrud Rudloff-Hille, Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jahrhundert. Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, 1936.

S. B. = Percy Simpson and C. F. Bell, Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court, Oxford 1924.

Schöne = Günter Schöne, Die Entwicklung der Perspektivbühne, Leipzig 1935.

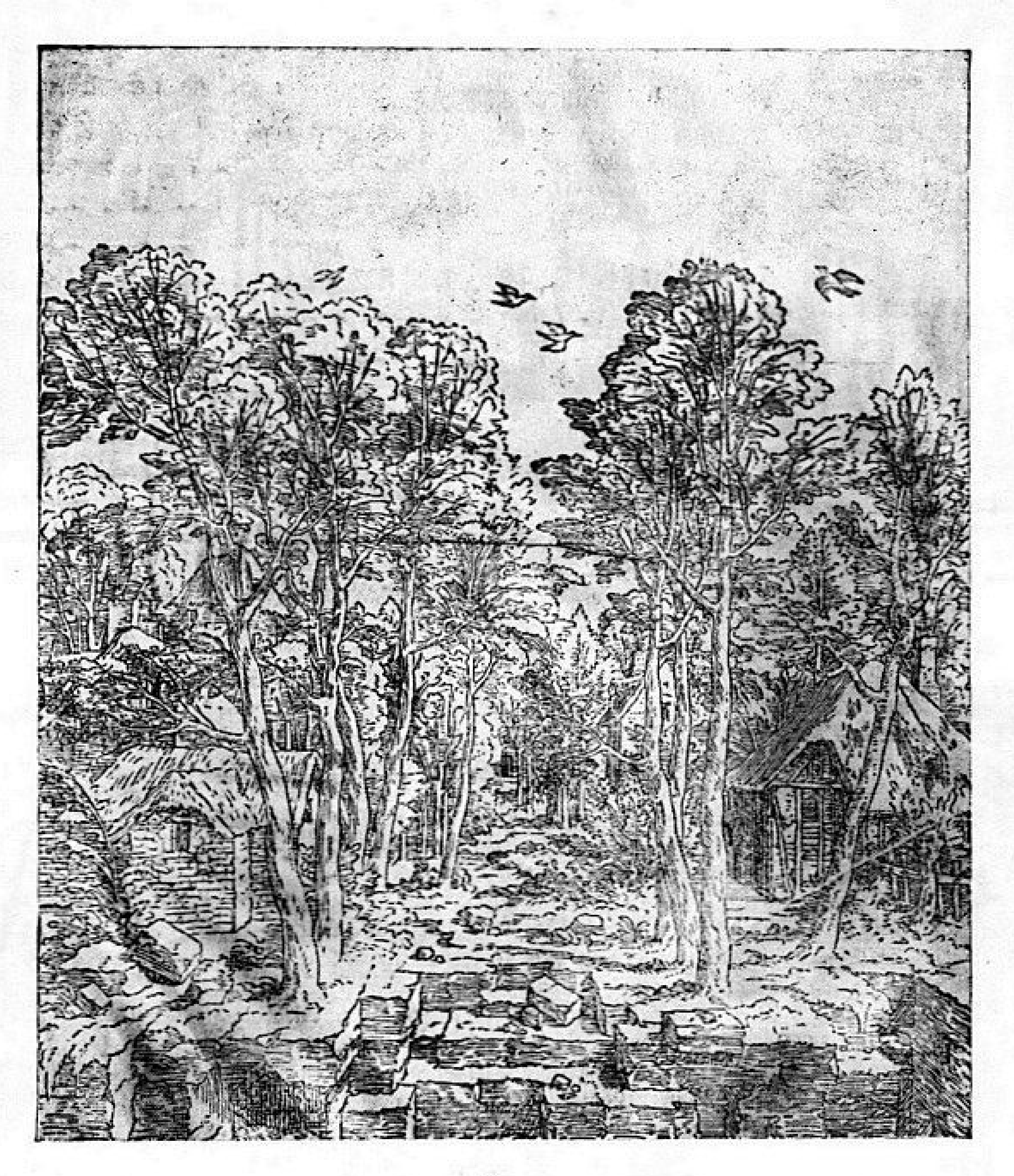
Thieme-Becker = Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, Leipzig 1907, Band 1—31.

Warburg = A. Warburg, I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589, Florenz 1895.

Zucker, Barock = Paul Zucker, Die Theaterdekoration des Barock, Berlin 1925.

Verzeichnis der Abbildungen.

Nr. 4, 13, 18 Aufnahmen des Verfassers, die übrigen: Aufnahmen des Theatermuseums München.



1.

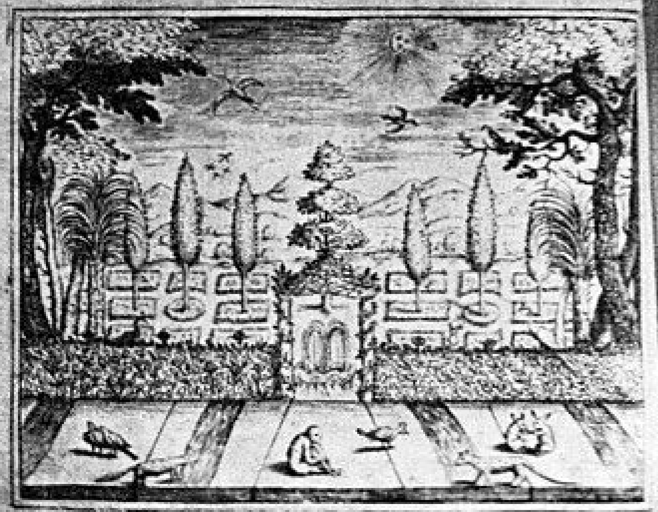
GIARDINO DI CALIPSO INTERMEDIO TERZO

2.

3.



LA SCENA SI FINGE
NEL TERRESTRE PARADISO.



Ciascuna delle Scene porta in fronte vna figura esprimente al viuo gl'affetti, e le cose che si contengono in essa. Il gentilissimo Signor Carlo Antonio Procaccino, che gentilmente procaccia appunto à se stesso con la cortesia, e con la Virtù la via dell'immortalità, fece le figure, & honorò doppiamente l'Autore co'l suo Ritratto, eternando se stesso, se non l'Opera, che poco merita, & uccidendo la Morte con lo strale finissimo del suo pennello

ATTO PR

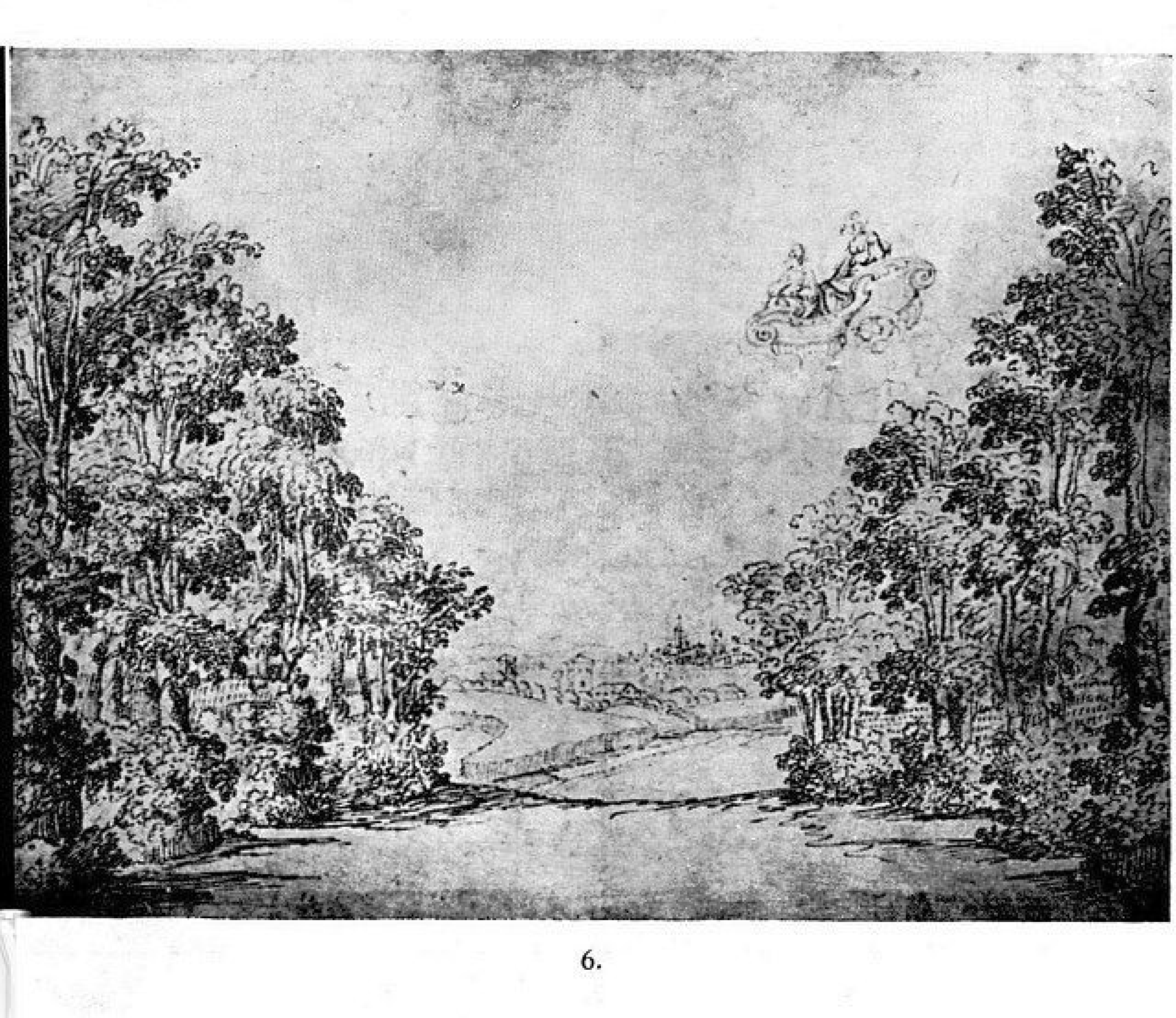
SCENA PRI

PADRE ETERNO, CHORO

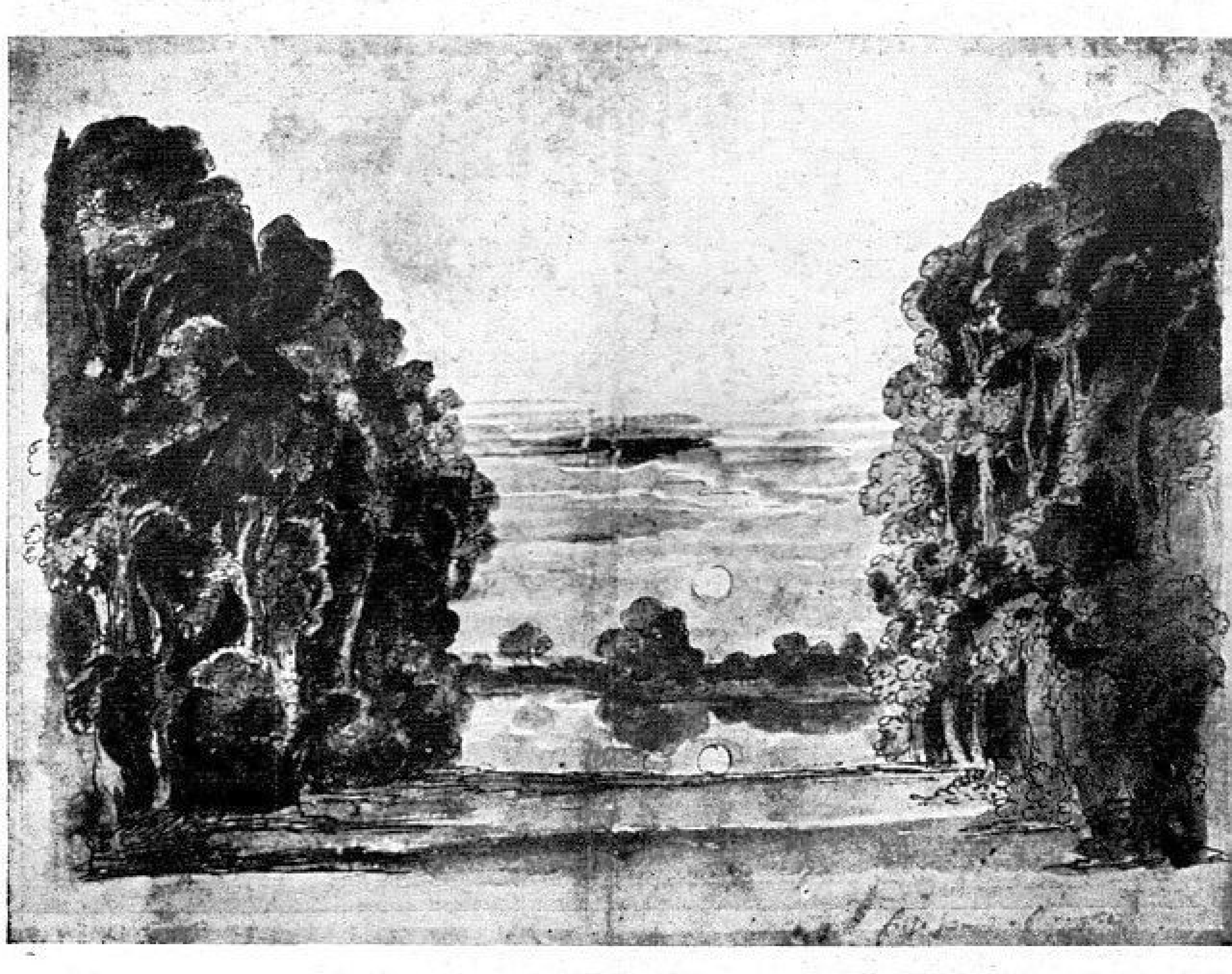
4.



5.



6.



7.

8.

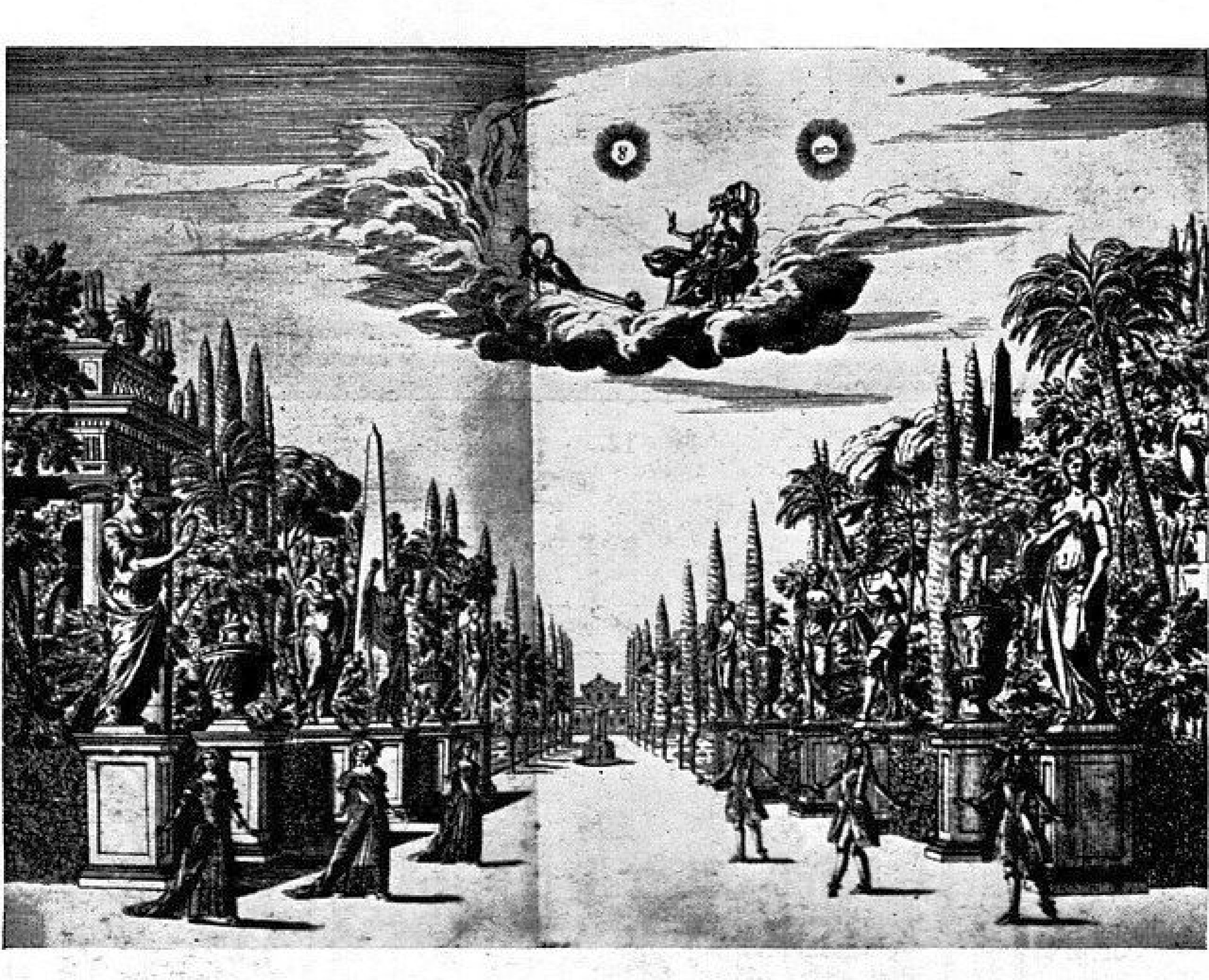
9.

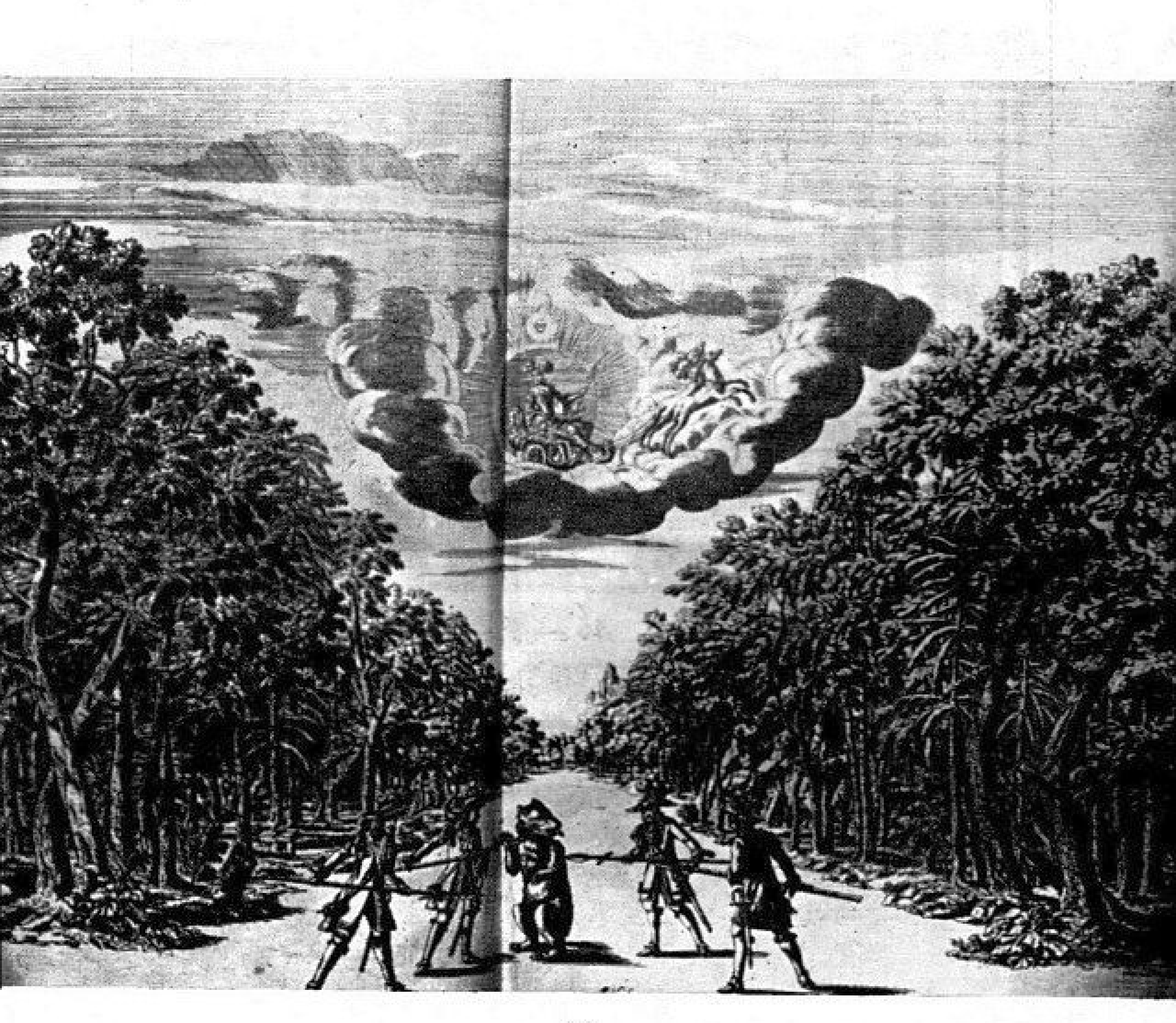
10.

11.

12.

13.





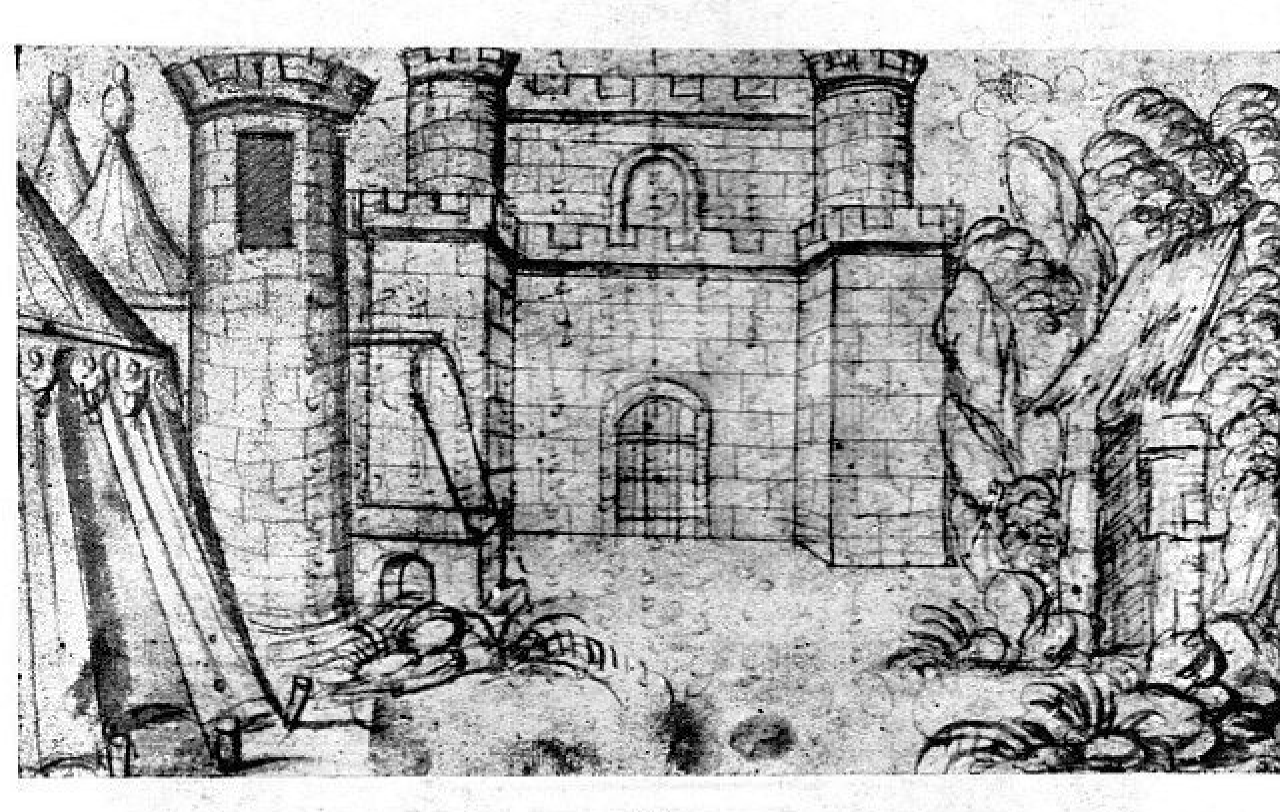
15.

16

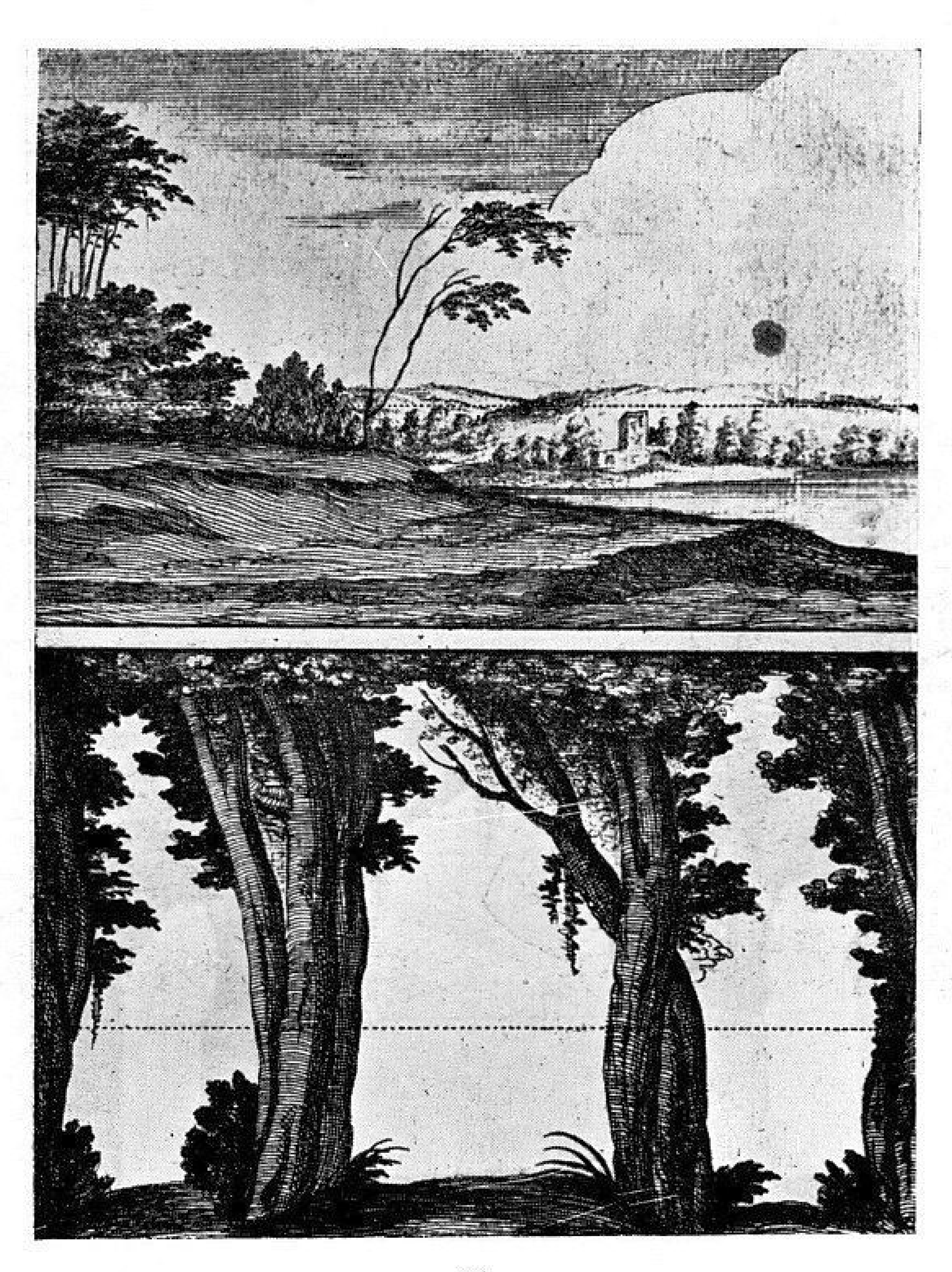
17.

18.

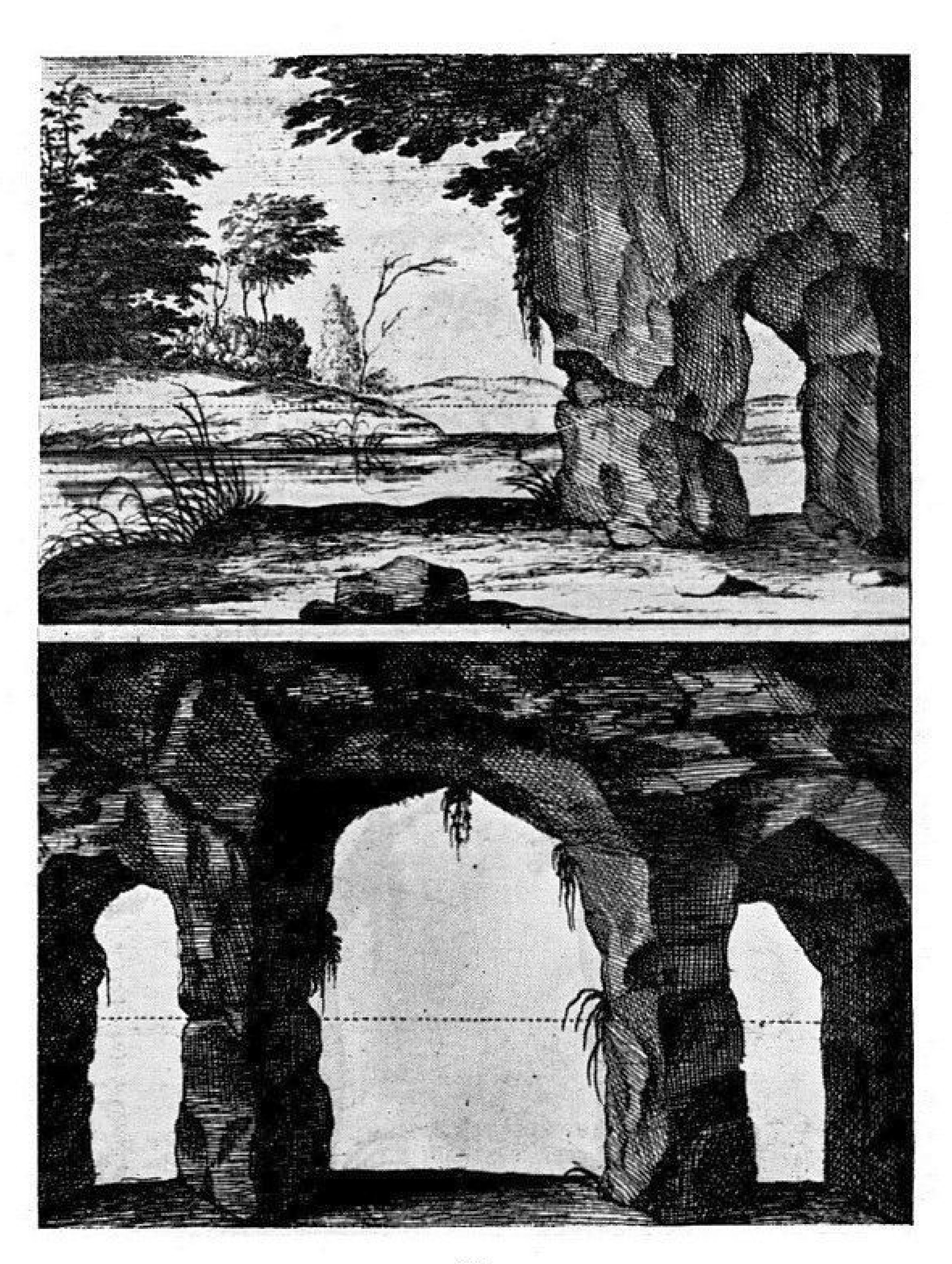
19.



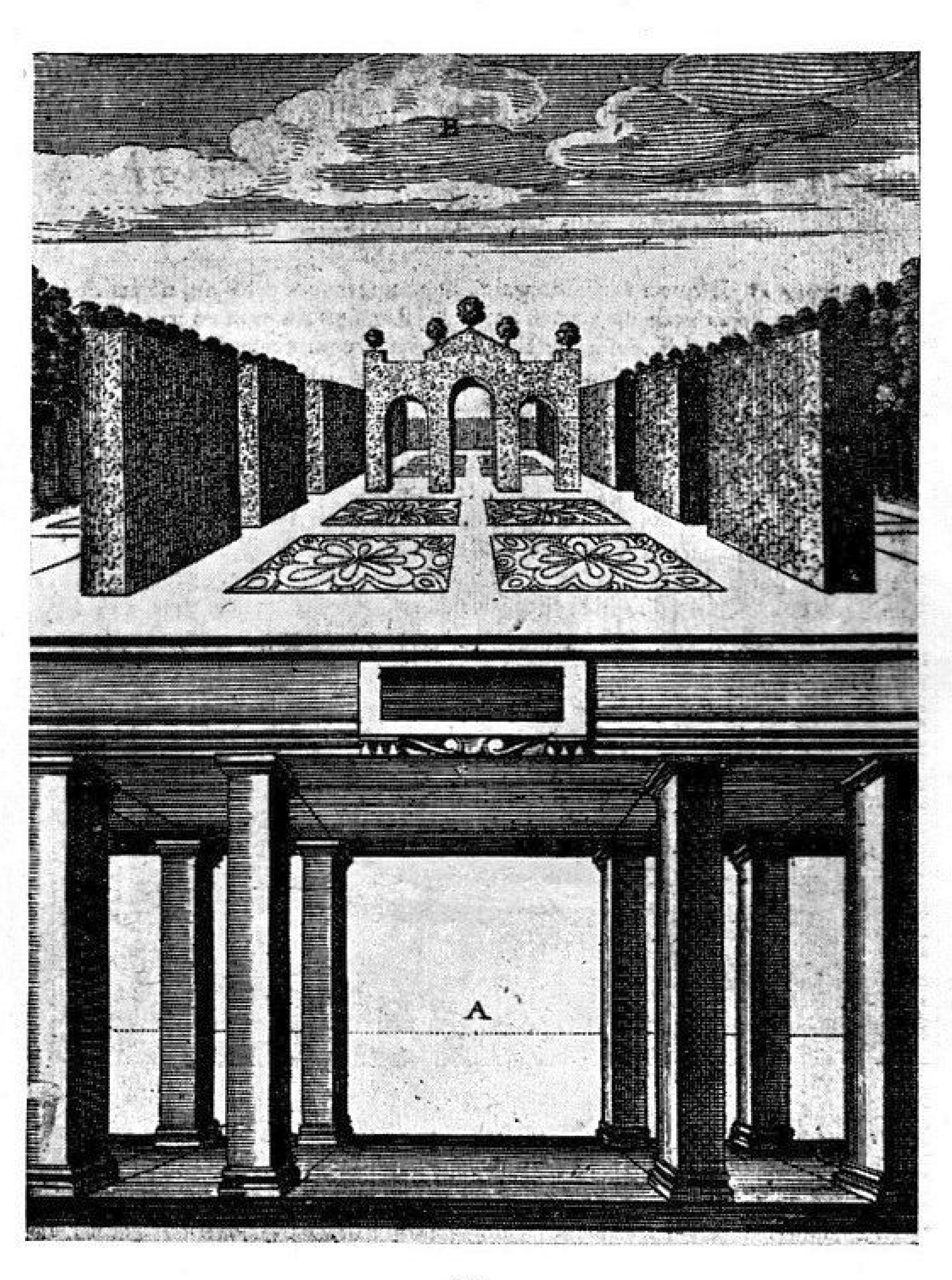
20.

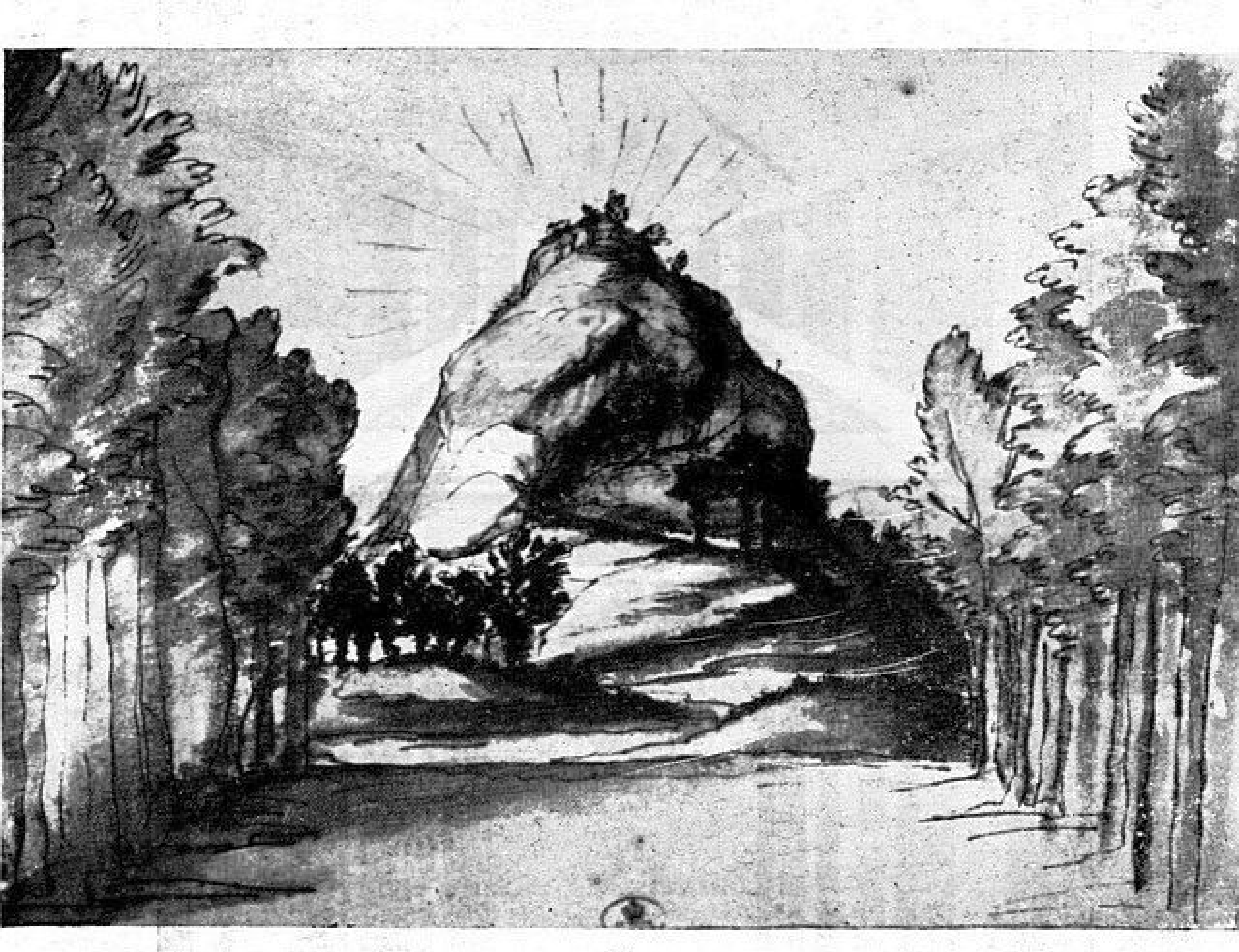


21.



22.


B
A



24.

25.

26.